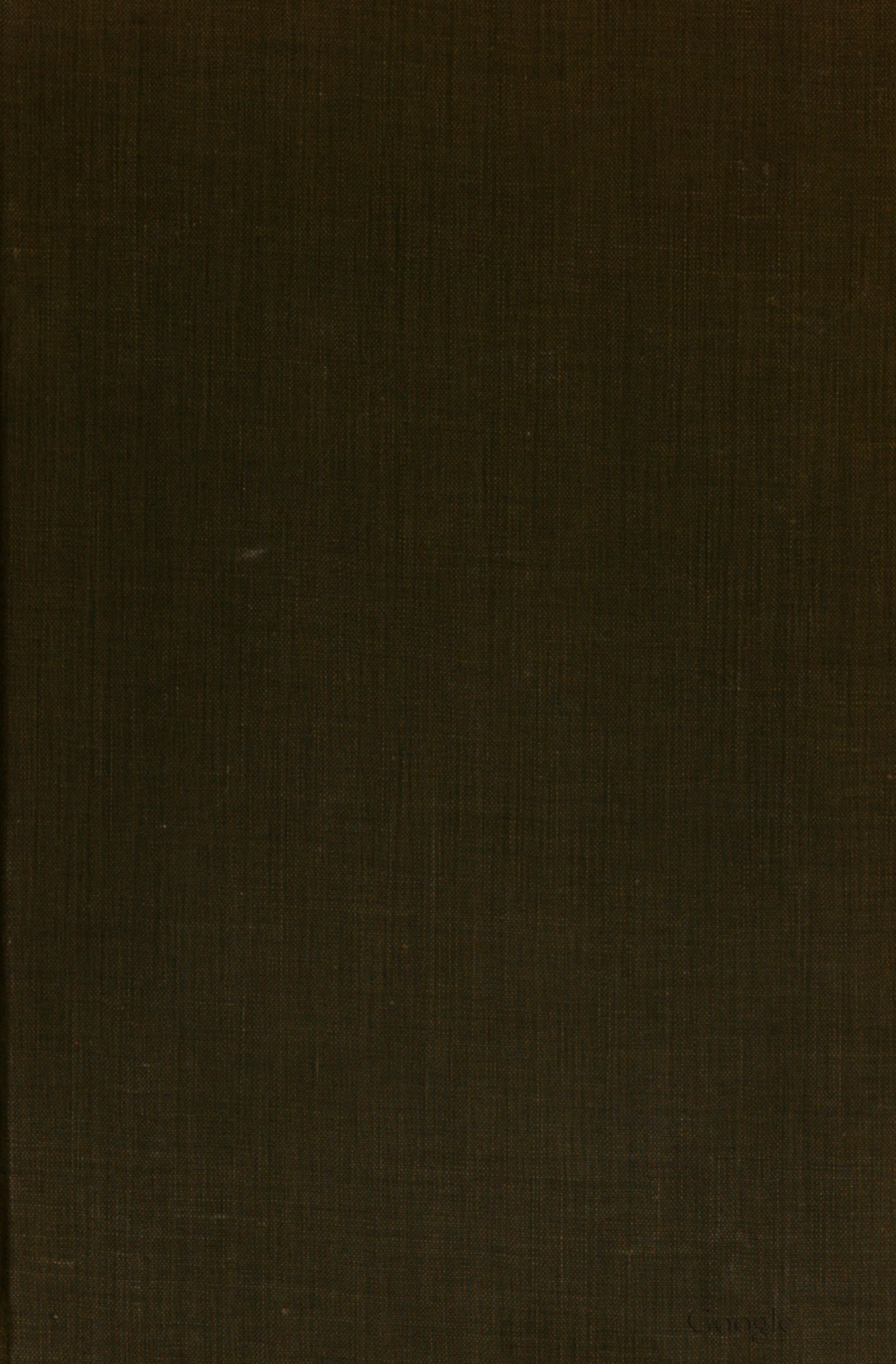
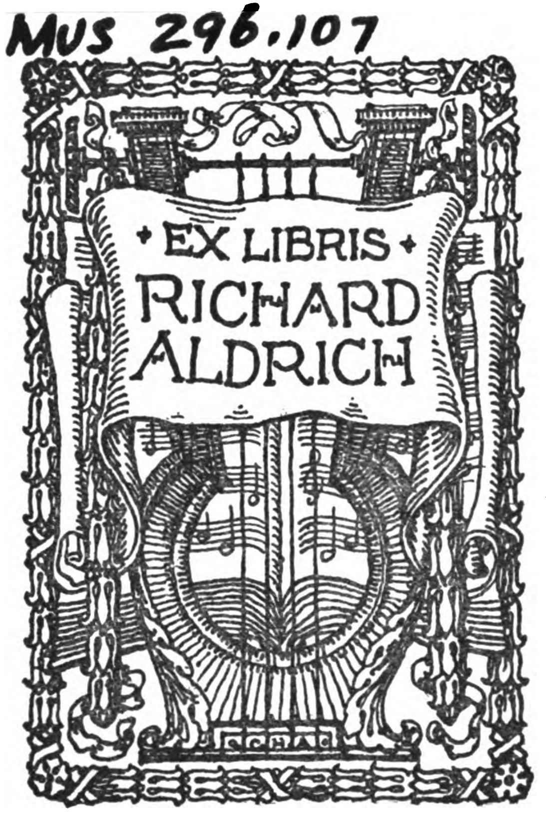



EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH


Digitized by Google

Die Lehre von der vokalen Ornamentik

Erster Band:

Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks

von

Hugo Goldschmidt.

Charlottenburg
Verlag von Paul Lehsten
1907.

Seiner Königlichen Hoheit

dem Grossherzog von Hessen und bei Rhein

ERNST LUDWIG

dem hohen Protektor der Kaiserin Friedrich-Stiftung zu Mainz

in tiefster Erfurcht zugeeignet.

Inhaltsangabe.

Vorwort.

Die Kunst der musikalischen Reproduktion verfolgte nicht immer die gleichen Ziele. Das 18. Jahrhundert ging davon aus, daß es ihre Aufgabe sei, das Objekt in ein möglichst günstiges Licht zu setzen, und es der Psyche des ästhetisch empfindenden Subjekts in höchster Wirksamkeit zuzuführen. Dabei kam ihr das Verhalten des Produzierenden entgegen, der auf ihre Mittätigkeit geradezu rechnete, nicht allein hinsichtlich des Vortrages, sondern auch in der Aussetzung und Ergänzung des vokalen und instrumentalen Partes, nicht etwa nur im Sinne einer bravourösen Behandlung der Einzelstimme und des konzertierenden Instrumentes, sondern vorzüglich um die angesprochenen Affekte zu höherer Eindringlichkeit zu steigern. Als im beginnenden 19. Jahrhundert das musikalische Schaffen mit dem Fortschritte der technischen Mittel und dem Ausbau der Formen die Grenzen ihrer Betätigung weiter steckte, als sie dazu überging, immer feinere, kompliziertere Empfindungskomplexe auszulösen, mußte sich das Verhältnis zwischen schaffender und ausübender Kunst verändern. Der Komponist beanspruchte nun eine seinen Intentionen genäherte Wiedergabe, die auch den intimeren Empfindungsgehalt seiner Arbeit klar legte, und gewährte dem Nachschaffenden nur eben so viel Freiheit, als die Unzulänglichkeit unserer Noten- und musikalischen Zeichenschrift bedingte. Nun verblieb ihm allerdings auch innerhalb dieser Grenzen, also hinsichtlich des Vortrags, noch die Möglichkeit subjektiven Erfassens, um sein Erleben des Kunstwerks zur Geltung zu bringen. Aber die objektive Betrachtung überwog nun in so hohem Grade, daß es bis in die neuste Zeit als ästhetisches Grundprinzip, als Norm jeder produktiven Kunst galt, sie habe sich damit zu bescheiden, ausschließlich das, was und wie es der Komponist erdacht hatte, in Töne umzusetzen. Daß sich starke Individualitäten auch unter der Herrschaft dieser ästhetischen Anschauungen durchzusetzen wußten, beruhte auf der Intensität des subjektiven Anschauens, nicht auf ihrer bewußten Geltendmachung. Wo sich das subjektive künstlerische Empfinden mit dem Geiste des Kunstwerks, richtiger mit den seelischen Vorgängen in seinem Schöpfer deckte, oder doch nahe berührte, da entstanden reproduktive Leistungen, die als klassische bezeichnet werden, und wie sie etwa in J. Stockhausen als

Schubert- und Brahms-Interpret, in J. Joachim als Ausführer Mozart-, Beethoven- und Brahmsscher Werke in Erscheinung traten. Die neuere Entwicklung nun ist wiederum geneigt, dem Reproduzierenden eine ungehindertere Entfaltung seines Erfassens des Kunstwerks zuzugestehen. Er soll seine „Einfühlung" in das Objekt frei betätigen dürfen, und nur dort Halt machen, wo es eine mehrfache Deutung ausschließt.

Die veränderte Stellung der reproduzierenden Kunst, die Statuierung des Rechtes, aus der Stimmung heraus nachzuschaffen, und die Verwerfung des älteren Prinzips strikter Objektivität ist keine Einzelerscheinung im Geistesleben unserer Zeit. Sie geht nicht nur mit der Richtung Hand in Hand, die die bildenden Künste verfolgen, sondern entspricht auch derjenigen, die unsere moderne Ästhetik eingeschlagen hat. Während die ältere objektivistische Methode das ästhetisch Wirksame in den Qualitäten des Objekts suchte, mögen sie in Raum oder Zeit, neben- oder nacheinander in Erscheinung treten, hatte schon Fechner[1]) von den rein sinnlichen Elementen, die bei der direkten, unmittelbaren Wahrnehmung gewisser (mathematischer) Verhältnisse innerhalb der sensorischen Daten auftreten, „assoziative" Elemente abgesondert, die sich durch die Verknüpfung reproduktiver, gedanklicher und affektiver Inhalte mit dem Eindruck jener bilden. Aber erst Theodor Lipps[2]) beantwortet das Problem des Verhältnisses zwischen ästhetisch wirkendem Objekt und ästhetisch empfindendem Subjekt durchaus subjektivistisch, und lehrt die Introjektion des Subjektes in gegebene Raumformen als Grund des ästhetischen Genusses.

Unser Verhalten gegenüber der älteren Musik des 18. Jahrhunderts wäre durch solche Erwägungen allein schon gegeben. Es kann uns nur der Gedanke leiten, sie in derjenigen Form zur Ausführung zu bringen, die ihr ein völliges Erfassen in der Psyche des modernen Hörers sichert. Nun aber kommt hinzu, daß sich das ästhetische Verhalten der ausübenden Künstler jener Zeit zum Objekt mit der modernen Hauptrichtung der psychologischen Ästhetik, und dem Subjektivismus der reproduzierenden Gegenwart ungemein nahe berührt. Wie eingangs bemerkt wurde, und noch des näheren auszuführen sein wird, gewährte die Produktion die Freiheit der Geltendmachung subjektiver Qualitäten in dem Sinne einer Hervorkehrung des affektiven Gehaltes. Dabei ist freilich zu bedenken, daß das ästhetische Genießen jener Zeit auf dem Gebiete der Musik in zwei, in der Praxis nicht überall getrennte, an sich aber immer unterschiedliche Gattungen auseinander ging, einmal in die

[1]) Vorschule der Ästhetik, 2 Bde. 1876. II. Auflage 1897.

[2]) Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst I. Grundlegung der Ästhetik, 1903.

Freude am schönen Ton und einer rein virtuosen Technik, dann aber in jene ästhetischen Eindrücke höherer Ordnung, die wir als Affekte ansprechen. Soweit sich nun jener Subjektivismus auf die Vertiefung des affektiven Gehaltes des Objektes bezieht, wird ihn auch modernes ästhetisches Empfinden willkommen heißen, dort dagegen zurückweisen, wo er jenem niederen Genuß bravouröser Tonspielerei dient.

Mein Standpunkt in der Frage: sollen wir die Ornamentik der alten Musik zu neuem Leben erwecken und sie insbesondere der Händel- und Bachschen Kunst wieder zuführen, ist mit diesen Ausführungen präzisiert. Nur insoweit sie sich auch dem musikalischen Empfinden des modernen Hörers eignet, die Grundlinien so zu verändern, daß die Plastik des Melos gesteigert und somit eine Verstärkung und Vertiefung des Ausdrucks bewirkt wird, nur insoweit sie zum mindesten eine Abrundung des melodischen Gedankens bedeutet, hat sie auch heut noch Existenzberechtigung. Das Bestreben in historischer Treue zu verfahren, darf sich nur unter diesen ästhetischen Voraussetzungen betätigen. Wo sich eine fühlbare Divergenz zwischen ihnen und dem Verfahren der Alten ergibt, werden wir immer für eine unserm Musikempfinden gemäße Ausführung eintreten. Und wo sie uns — nicht einig in ihren Ansichten — mehr als eine Art der Behandlung überliefern, wird einer unserm Empfinden genäherten Form selbst dann der Vorzug gebühren, wenn sie nicht der gemeinen Praxis der Zeit entsprach, sondern nur einer Minorität der ausübenden Künstler geläufig war.

Diese Arbeit glaubte sich nicht auf eine Darstellung der Lehre von der Ornamentik in dem Sinne beschränken zu dürfen, daß lediglich diejenigen Tonformeln berücksichtigt wurden, die das Requisit der vervollkommnenden und schmückenden Elemente bildeten. Sie hat auch diejenigen melismatischen Substrate in den Kreis ihrer Darstellung gezogen, welche die produktive Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts als melodische, tonmalende oder charakterisierende anwandte, um zu zeigen, wie auch jene Zeit bereits bemüht war, aus dem Zuge eines allgemeinen, das Ganze beherrschenden Affektes heraus intimere und kompliziertere psychische Vorgänge hervorzuheben.

Ich spreche an dieser Stelle Herrn Professor Fritz Volbach in Mainz für die reiche Anregung und Belehrung, den Herren Bibliothekaren Dr. Kopfermann-Berlin, Mantuani-Wien und Pagliara-Neapel für ihre gütige Unterstützung besten Dank aus.

Wiesbaden, August 1907.

Einführung.

Die Grenzlinie zwischen schaffender und ausübender Kunst hielt nicht von jeher die heut bestimmte Richtung. Erst im jüngst vergangenen Jahrhundert vollzog sich eine völlig reine Scheidung dahin, daß dem Ausführenden, an die Niederschrift des Komponisten gebunden, nur noch in dynamischer und zeitlicher Hinsicht, also rücksichtlich des Vortrags eine gewisse Freiheit verblieb. Die ältere Zeit, und noch das 18. Jahrhundert, überließ nicht nur dem reproduzierenden Künstler ein weites Feld erfinderischer Betätigung, ja sie verlangte geradezu seine selbsttätige Teilnahme an der Gestaltung des Kunstwerks, im Sologesang und im konzertierenden Instrumentenspiel, insbesondere in dem Zusatz ausschmückender Tonformeln, in der Zerlegung größerer in eine Anzahl kleinerer Notenwerte, in der Einschiebung einzelner Durchgangs- und Hilfsnoten. Der dritte Teil der Arie galt regelmäßig als das Feld seines individuellen Geschmacksbeweises. Der reproduzierende Künstler mußte also bis zu einem gewissen Grade auch gestaltende Phantasie und Kenntnis des musikalischen Satzes und der Satzform besitzen. Seine Stellung zur Gesamtkunst war eine höhere, einflußreichere als heute. Ob ihr stets zum Heil, ist zu bezweifeln. Die Berichte der älteren Theoretiker, wie des Deutschen Fuhrmann, des Italieners Tosi lassen erkennen, daß schließlich der Wunsch, die subjektive Kunstfertigkeit zu zeigen, über die eigentliche Aufgabe, das gegebene Vortragsobjekt in ein möglichst vorteilhaftes Licht zu setzen, den Sieg davontrug. Auch aus dieser Tatsache, nicht nur aus inneren, musikalisch-technischen Gründen erklärt es sich, wenn J. S. Bach, abweichend vom Zeitgebrauch, seine melodischen Tonformeln soweit ausschreibt, daß Scheibe aussprechen kann, er drücke alle Manieren und alle kleinen Auszierungen mit eigentlichen Noten aus — was freilich nicht auf jeden Fall anzuwenden ist [1]) Den dritten Teil der Arie entzog er jedenfalls durch die eigene Umgestaltung auch dort völlig der willkürlichen Behandlung der Sänger, wo nicht schon der polyphone Satz selbst eine nennenswerte Umdeutung ausschloß.[2]) Nur in der Notierung der Vorschläge, in der Entscheidung ihrer zeitlichen Beziehung zur Hauptnote, in der Deutung der Zeichen, und in der Ausführung des Trillers verläßt er sich auf den Ausführenden. Aber Bach nimmt auch hier eine Sonderstellung ein. Seine Zeitgenossen, vorzüglich

[1]) Spitta, J. S. Bach. II. S. 148 ff.
[2]) Spitta, a. O. S. 151.

Händel, die Modekomponisten der italienischen Oper und Kammer, wahren das Recht des Sängers und Spielers auf ornamentale Belebung des Grundgedankens. Glucks dramatischer Stil — seit dem „*Telemacco*“ von 1750 und dem „*Orfeo*“ von 1762 — verbietet zum ersten Male prinzipiell die Anpassung des Stückes an die Individualität des Sängers. Und doch erscheinen regelmäßig auch in jeder seiner Opern Arien, die, im Geiste der Zeit gesetzt, auch eine ihm entsprechende Behandlung verlangen. Es sind zumeist lyrische Gesänge großer Anmut und in der vollen Zierlichkeit des Rokoko gearbeitet. Mozart gehört gleichfalls einer Übergangsperiode an, seine Jugendwerke noch ganz der herrschenden Richtung der neuen neapolitanischen Schule. Aber auch in den Sologesängen der reiferen Zeit, sei es der Oper, sei es der Konzertarien, hat er nicht überall den Sänger lediglich als Interpreten betrachtet; auch hier bezog er sich noch vielfach auf die alte, noch immer lebendige Tradition des freien Vortrags, im da Capo, in der Kadenz, in den die Unterteile verbindenden kleinen Gängen, und anderen melismatischen Zusätzen. Erst das 19. Jahrhundert — Schubert, Beethoven, Weber und Rossini[1]) — erweitert die Machtfülle des kompositorischen Schaffens so sehr, daß die Ausführenden nunmehr im wesentlichen an die Niederschrift gebunden wurden.

Die hochverantwortliche und schwierige Kunst des Ausschmückens und Variierens ist niemals eine völlig willkürliche gewesen. Sie unterstand vielmehr gewissen, in der Theorie der Musik gelehrten Gesetzen, ebenso wie etwa die Komposition des reinen Satzes, der Kontrapunkt selbst. Dessen Zeuge sind die umfangreichen, einschlägigen Abschnitte der Lehrbücher über Gesang und Instrumentenspiel von Bacilly bis Petri und Türk, und die Vorreden zu zahlreichen praktischen Musikwerken, wie diejenigen Muffats zu seinem „*Florilegium secundum*“ und Kuhnaus „Neue Klavierübung“. Doch erstarkte die Systematik natürlich niemals bis zu einem jeden Fall erfassenden Detail. Geschmack und Phantasie blieb allezeit ein weiter Spielraum. Aber die Vertrautheit mit der Eigenart jener Praxis verbürgte doch die Verwirklichung der Intentionen des Komponisten.

Unserer Zeit nun sind nicht nur jene von den Theoretikern überlieferten Normen nicht mehr geläufig, auch die Fähigkeit, aus dem Geiste des Musikwerkes heraus eine ihm adaequate Ornamentik zu gestalten, darf als verloren gelten. Und so ist die Fähigkeit dahingesunken, von der die Ausführung der Meisterwerke jener großen Periode der Musik, sowie sie ihre Schöpfer sich gedacht, nicht zum wenigsten abhängig erscheint, Fr. Chrysander ist leider dahingegangen, ohne seine reichen Erfahrungen

[1]) Rossini erst von dem Jahre 1816 an. Vgl. Mara Köpfe Bd. 11. S. 161.

für das Händelsche Oratorium insbesondere, literarisch festzulegen. Das vorliegende Material ist jedenfalls nicht für eine nachschaffende und ergänzende Gestaltung ausreichend, und ich fürchte, wir müssen mit dem Bedauern scheiden, jenen alten Glanz des wahrhaft künstlerischen Sängertums nicht wieder aufleben zu sehen. Umsomehr ist es die Pflicht der reproduzierenden Musiker, der leitenden Kapellmeister insbesondere, demjenigen Teil der ornamentalen Melodik, für dessen Verständnis und Belebung uns in den theoretischen Schriften der Zeit und in der praktischen Musik selbst genügender Aufschluß zuteil wurde, zu ihrem vollen Rechte zu verhelfen. Das ist bisher verabsäumt worden, nicht zum mindesten deswegen, weil statt auf theoretisch gesichertem Grunde einer völlig entwickelten und nur vergessenen Lehre aufzubauen, aus rein ästhetischen und nicht immer geläuterten Anschauungen heraus bestimmt und ausgeführt wurde. Daß unter einer solchen unsicheren Methode eine Vergewaltigung des Melos nicht ausbleiben konnte, ist klar, und doch ist die Grundlage der Ornamentik der Klassiker unserer musikalischen Kulturnationen durch die Theorie und ergänzende Praxis soweit gesichert, daß grobe Verstöße gegen ihre Anschauungen ausgeschlossen erscheinen.

Die Aufgabe, die ich mir mit dieser Arbeit gestellt habe, ist hiermit angedeutet. Sie will die ornamentale Melodik aus dem Kreise einer meist dilettantischen, im besten Falle ästhetisch richtig empfundenen, aber unsicheren Praxis herausführen, und auf dem Boden einer durch überlieferte Gesetze gesicherten Theorie wieder aufbauen, zweifelhafte Fälle im Geiste der alten Kunstausübung zur Entscheidung bringen. Erst dann wird es möglich sein, einmal die niedergeschriebenen Verzierungen und Zeichen mit Sicherheit zu interpretieren, dann aber diejenigen Ergänzungen des Melodieverlaufes vorzunehmen, welche die alten Meister der italienischen Schule, auch Händel, den Ausführenden in der Zuversicht überließen, daß sie, in Kenntnis der theoretischen Normen und erzogen in der hergebrachten Praxis des Variierens und Kadenzierens das Notwendige und Richtige zu treffen, das Vortragsobjekt in günstige Beleuchtung zu setzen vermöchten. Erst wenn die Lehre von der Kunst des Veränderns einen Gegenstand des musikalischen Unterrichts überhaupt bilden, wenn Gesetz und Überlieferung des 18. Jahrhunderts dem modernen Musiker wieder geläufig geworden sein wird, werden die Meisterwerke dieser Zeit, vorzüglich die Werke Bachs, Händels und Glucks, in derjenigen Form auferstehen, die sie zur höchsten Wirksamkeit und Eindringlichkeit hinaufführen. Denn die Kunst des freien Verzierens — das versichern die Autoren des 18. Jahrhunderts immer wieder — hat zu ihrem Hauptzweck die Verstärkung des Ausdrucks. Nur ihm dienen die Manieren, freien Passaggien und die Kadenz.

Es wäre nun vergebliches Bemühen, sofort und ohne weiteres zur Betrachtung und Erörterung der einschläglichen Materien überzugehen. Ihr Erfassen setzt eine, wenn auch auf die Höhepunkte beschränkte Übersicht der Entwicklung des geschichtlichen Verlaufes der Kunst der melodischen Ausschmückung voraus.[1] Ich kann und muß allerdings darauf verzichten, ihm bis in die Zeit des gregorianischen Gesanges, des improvisierten Discantus, des geregelten Kontrapunktes und der großen Periode der niederländischen Musik zu folgen, schon weil die Vorarbeiten auf diesem Gebiete nicht abgeschlossen sind.[2] Ich beschränke mich darauf anzudeuten, daß es niemals einen rein syllabischen Sprachgesang, einen völlig reinen Zugesang (adcantus) gegeben hat; denn schon die alten indischen Opfergesänge enthalten Verzierungen. Zweifellos erscheint es mir nach Fleischers[3] Beweisführung, daß der älteste gregorianische Gesang in seinen Grundzügen allerdings syllabisch-adcantisch war, also abhängig von der Sprache und ihrem Rhythmus, von der Interpunktion insbesondere, und daß frühestens im 4. Jahrhundert die melodischen Gesänge der Hymnen, im 9. Jahrhundert die der Sequenzen, Antiphonen, Tropen usw., vorzüglich aber die altorientalischen, vokalischen Gesänge des Alleluja zu jenem mehr konzentrischen und reichlich melismatischen Kirchengesange führten, wie er uns noch heute im gregorianischen Gesange entgegentritt. Zweifellos ist mir ferner, daß diese hier rezipierten Melismen durch die geläufigen Kehlen der römischen Kirchensänger in den Diskantus und geregelten Kontrapunkt als Improvisationen überführt wurden. Aber wie gesagt, noch fehlt es an eingehenden Arbeiten, um jenen Vorgang im einzelnen nachzuweisen. Sicheren Boden betreten wir erst mit dem 16. Jahrhundert.

---

[1]) H. Kretzschmar: »Einige Bemerkungen über den Vortrag alter Musik.« Jahrbuch der Musikbibl. Peters S. 66 ff. meint, der praktische Musiker, der selbst an einem Händelschen Oratorium oder einem verwandten Werke das Richtige vornehmen wolle, könne nicht darauf warten, bis die gelehrte Arbeit erledigt sei. Zum Glück sei das auch garnicht nötig; denn was er zunächst brauche, fände er mehr als ausreichend im Quantz, neben ihm komme noch Tosi in Betracht. Dem kann ich nicht zustimmen. Aus der Lektüre von Quantz und Tosi allein ist keine gesicherte Grundlage zu gewinnen. Es müssten mindestens Agricola, Ph. E. Bach und L. Mozart hinzugezogen werden. Das Verständnis für die Lehre dieser Theoretiker erschliesst sich aber erst demjenigen, der den gesamten Verlauf der Entwicklung im 16. und 17. Jmhrhundert übersieht.

[2]) Einiges Material hat zusammengetragen: Franz Kuhlo »Über melodische Verzierungen in der Tonkunst«. Inaug. Dissert., Berlin 1896 Niemann, Walter. Publ. d. Int. Mus.-Ges., Beihefte VI »Über die abweichende Bedeutung der Ligaturen«, Leipzig 1902.

[3]) Neumen-Studien, Teil I, »Über Ursprung und Entzifferung der Neumen«, Leipzig 1895. A. M.: P. Wagner »Einführung in die gregorianischen Melodien», Teil I »Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen«, Freiburg (Schweiz) 1901, S. 31 und 58/59.

ERSTER TEIL.

Die geschichtliche Entwicklung des Verzierungswesens bis zum Erscheinen von Tosis „Opinioni de cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato“ 1723.

Kap. I.

Die melodische Verzierungskunst der Italiener.

Die Diminutionen des 16. Jahrhunderts.

Die Ausschmückung und melismatische Belebung einer in den Grundzügen gegebenen Melodie des mehrstimmigen, weltlichen und geistlichen Gesanges wird in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein wichtiger Zweig der musikalischen Wissenschaft, eine schließlich allgemein geübte Kunst der italienischen Praxis, die man als die des Diminuierens, auch als Gorgia bezeichnete.[1])

Geschichtlich betrachtet beruht die Bedeutung der Diminution darauf, daß sich in ihr das subjektive Gestalten, die Kunst des Vortrags äußert. Ich betrachte sie als einen Vorläufer jener etwa mit 1590 einsetzenden Bewegung in der Musik, die sie der Betimmung, die Affekte zu ergreifen und wiederzugeben, zuführte, und zunächst im Sologesang und in der Oper in äußere Erscheinung trat. Sie läuft ähnlichen Bestrebungen in der Instrumentalmusik parallel. Die Ausführung mehrstimmiger Madrigale durch eine Gesangsstimme und die Überlassung der anderen an ein Instrument oder einen Körper von Instrumenten beruht auf gleichem Wunsche. Dort äußert er sich in der Veränderung der

---

[1]) Ausführliches über diesen hier nur zur Einführung in den Grundzügen behandelten Gegenstand bei Fr. Chrysander, „Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges“, Viertelj. Schr. für Musikw. 1891 und 1893, ferner C. Krebs „Girolamo Diruta Transilvano“, ebenda 1892; O. Fleischer „Denis Gaultier“, ebenda 1886. Dannreuther „Musical ornamentation“, der aber die Gesangsmusik durchaus lückenhaft behandelt. Des Verfassers „Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrh.“, Breslau 1890, und „Verzierungen, Veränderungen und Passaggien im 16. und 17. Jahrh.“, Monatshefte für Musikgeschichte 1891, ferner Max Kuhn „Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrh. 1535 – 1650“, Publ. d. Int. Mus.-Ges. Leipzig 1902, zuverlässig und die bisherigen Quellen trefflich ergänzend für die Zeit bis 1600, ganz unvollständig für das 17. Jahrh., endlich des Verfassers „Studien zur Geschichte der italienischen Oper“ Bd. I. S. 124 ff.

Zeichnung, hier in der Koloristik.[1]) Ich stehe hier in einem bewußten Gegensatz zu Chrysanders Meinung in der Vorrede zu seinem Aufsatz:[2]) „Koloratur und Ausschmückung des Gesanges.“ Chrysander nimmt an, daß jene Praxis des Kolorierens gewissermaßen aus dem Geiste des alten Kunstwerkes herausgewachsen, und auch für die Reproduktion unserer Tage maßgebend sei. „Unsere Praxis dieser alten Musik“ — heißt es dort — „wird dabei freilich arg ins Wanken geraten, zum Teil sogar dahinstürzen. Aber was schadet das? Tritt doch etwas Besseres an ihre Stelle.“ Ich kann dem verehrten Altmeister so weit nicht folgen. Ich kann nicht zugeben, daß das Hervortreten einer Stimme, zumeist des Diskantus, wie ihn die uns erhaltenen Nutzanwendungen der Lehre des Kolorierens aufweisen, dem Wesen des mehrstimmigen Gesanges entsprechen, daß es nicht heiße, die Gleichberechtigung der Stimmen aufheben, wenn sich eine durch besonders reichen Schmuck vor den anderen hervortut, so hervortut, daß die anderen zu begleitenden Stimmen herabgedrückt werden. Das ist in den uns überlieferten praktischen Beispielen tatsächlich der Fall. Noch Fincks Anweisungen und Beispiele[3]) lassen erkennen, daß er die Gleichberechtigung der Stimmen nicht getrübt wünscht, und daß die Kolorierung nur soweit ihr Recht hat, als „dabei die Komposition intakt und ungestört bleibe“, und diese Anschauungen lassen sich mit Zacconis Bericht, die Alten um 1500 hätten gesungen, wie es die Komponisten niedergeschrieben, wohl vereinigen. Die italienische Kunstausübung aber, in der Zacconi steht, ist weit über diese, den Alten noch bewußte Eigenart der Mehrstimmigkeit hinausgegangen und stand zu seiner Zeit im Begriff, aus ihr den Einzelgesang eben dadurch zu entwickeln, daß einer Stimme durch die Einfügung der Melismen, und die Beugung der melodischen Linie, ein Übergewicht zuerkannt wurde. Zwar gebe ich zu, daß Zacconis Beispiele maßvoller, rhythmisch einfacher gestaltet sind, als die seiner Zeitgenossen, etwa die des Bovicelli; das ändert aber nichts an der Tatsache, daß die ausübende Kunst am Ende des 16. Jahrhunderts — vielleicht unter dem Einflusse des immer mehr harmonisch gestalteten Madrigals — die Klammern der Polyphonie durch das Herausheben einzelner Stimmen und ihrer gegensätzlichen Beweglichkeit bedenklich gelockert hatte. Ich kann deshalb diese Bewegung des 16. Jahrhunderts nur als eine mißverständliche Auslegung der alten Kunst, als ein Drängen nach neuen Zielen, mit dem Wesen jener unvereinbar, betrachten.

---

[1]) Des Verf. „Studien zur Gesch. der ital. Oper“, Bd. I, S. 125 ff.

[2]) Viertelj. Schr. für Musikw. 1891, S. 337 ff.

[3]) Monatshefte f. Musikgesch. 1879.

Lesen wir die uns erhaltenen Beispiele praktischer Musik, in denen die Ausführungen der Theoretiker Giov. da Udine, Zacconi, Giov. Bassano, Riccardo Rognone, Bovicelli u. a. zur Anwendung kommen, so überzeugen wir uns, daß hier über den Drang einer individuellen Vortragskunst hinaus auch schon der Wunsch, die Kehlfertigkeit des Sängers in Erscheinung zu setzen, mitbestimmend war, dann aber, daß gerade der gesangstechnischen Seite nicht überall Gerechtigkeit wird. Denn diese Passaggien sind im Grunde genommen unsanglich, der menschlichen Stimme unbequem. Caccini[1]) und Ottavio Durante[2]) berichten denn auch übereinstimmend, die älteren ihnen überkommenen Passaggien seien instrumentaler Natur, den Instrumenten geeigneter als der Menschenstimme. Tatsächlich scheinen auch die Diminutionen von der Instrumentalmusik stark beeinflußt zu sein. Die Mehrzahl der theoretischen Anweisungen für das Diminuieren sind für Instrumente bestimmt, ja die erste und älteste Lehre gehört der Flötenschule des Silvestro Ganassi del Fontego und seiner Fontegara von 1535 an. Eine der wichtigsten Aufgaben der Vertreter der neuen Bewegung war es denn auch, die Melismatik sanglich, der Kehle des Sängers bequemer zu gestalten, womit Zacconi in seiner *Pratica di musica* den Anfang gemacht hatte. Erst dann konnte sie ihre Aufgabe, dem Ausdruck zu dienen, wirklich erfüllen.

Für unsere Betrachtung jener älteren Zeit ist vor allem von Wert festzustellen, welche Keime der späteren Entwicklung sich in ihr bereits nachweisen lassen. Zunächst ist die Passaggie selbst zu betrachten und zu zeigen, daß in ihr bereits alle erst später typisch gewordenen Manieren, wie der lange und kurze Vorschlag, der Nach- und Doppelschlag, groppo und Triller enthalten sind.

Zacconi[3]) stellt die Regel auf, Passaggien für die menschliche Stimme seien in stufenweise auf einander folgenden Tönen zu machen und nicht gebrochen oder sprungweise (*sequenti e non spezzati*). Füge er indessen in seinen Beispielen einige in sprungweisen Folgen bei, so habe er sich damit nicht selbst widersprochen, denn es gäbe Sänger, die sie auszuführen vermöchten. Verfolgt man die Beispiele, so bemerkt man, daß die stufenweis diatonische Folge nur hin und wieder durch Terzenschritte, seltener durch andere Intervalle unterbrochen wird. Durchaus ähnlich sind die Diminutionen Bovicellis und Rognones. Sie stellen also im wesentlichen vor:

1. Ausschnitte aus der diatonischen Skala im Auf- und Absteigen, zuweilen von anderen Intervallschritten unterbrochen. (Anhang A 1.)

[1]) In den Nuove musiche 1601.
[2]) In der Vorrede zu den Arie devote. 1608.
[3]) Vergl. Viertelj. Schr. f. Musikw. 1891 S. 395.

2. Sie bewegen sich um einen Ton in der Form unseres Doppelschlags. (A 2.)

3. Es folgen sich mehrere Sekundenbewegungen nach oben oder unten, in der Form unseres Sekundentrillers. (A 3.)

4. Es verbinden sich insbesondere in den Kadenzen beide Formen sub 2 und 3, so daß einer mehr oder weniger oft wiederholten Sekundenbewegung ein Doppelschlag folgt. Es entsteht die Figur, die Caccini, Cavaliere u. a. groppo nennen. (A 4.)

5. Es schiebt sich eine Note geringeren Wertes zwischen zwei Hauptnoten so ein, daß sie am Schlusse der ersten erklingt und einen Übergang zur zweiten darstellt. Es erscheint damit unser Nachschlag. Zacconi, dessen Tonzerlegungen gegenüber denjenigen anderer gleichzeitigen Autoren einfacher, archaistischer gestaltet sind, kennt diese Figur und diejenige sub 4 noch nicht. Auch zwei stufenweise folgende Noten treten in dieser Funktion, also als doppelter Nachschlag, auf. (A. 5.)

6. Zuweilen tritt eine kurze Note auf dem schweren Taktteil ein, der eine längere unbetont folgt. In rhythmischer Beziehung haben wir also einen trochäischen Vorschlag vor uns, eine kurze, vor die Hauptnote eingeschobene Note, welche die Betonung verlangt. Ihr Gegensatz, der jambische Vorschlag, der zeitlich vor der Hauptnote eintritt, so daß dieser die Betonung verbleibt, ist hier nur im Finalschluß nachweisbar, wenn die ihm entfallende letzte Silbe bereits auf der vorhergehenden Note ausgesprochen wird. Harmonisch verhält sich die kurze betonte Note bald dissonierend zum Basse, so daß die Hauptnote die Auflösung bringt, bald konsonierend, wo dann die Hauptnote dissonierend wirkt. (A 6.)

7. Der Triller, bereits im Sinne der klassischen Lehre mit der oberen Hilfsnote einsetzend, ist in Notenwerten nur als erster Teil des groppo ausgeschrieben. (A 7.) Das Zeichen t oder tr bedeutet keine Sekundenbewegung, sondern eine Folge auf gleicher Tonhöhe wiederholter, gehauchter Noten, die Nota raddopiata Caccinis. Kleine Pralltriller sind ausgeschrieben. (A 7.) Der doppelte Pralltriller kommt nur im groppo vor.

8. Auch der Schleifer findet sich zuweilen als Folge zweier ascendendo zur Hauptnote aufsteigenden Nebennoten. (A. 8.)

Natürlich vermischen sich alle diese Bewegungen zu einem Ganzen, und jedes unserer Beispiele dient für mehr als eine Gattung.

Für unseren Zweck kann das bisher Angeführte genügen. Es war festzustellen, daß das 16. Jahrhundert in seiner Diminuierungskunst den Grund gelegt hat für alle jene „*tesori del canto*“, die nunmehr der italienische Sologesang, der neue Musikstil entwickeln sollte, ja, daß sich

in ihr bereits eine bewußte Emanzipation einer Stimme von den andern, ursprünglich gleichberechtigten, und ihre Einsetzung zur Trägerin des Melos schlechthin verkörpert.

Der florentinische Einzelgesang und die florentinische Oper.

Mit Rücksicht auf das bereits in zahlreichen Werken bearbeitete Material der Geschichte des florentinischen Einzelgesanges und der Oper kann ich mich auch in der Darstellung dieser Periode kurz fassen.[1]) Bei den ersten Praktikern des auf den Bassus generalis gestellten Einzelgesanges gehen gesangstechnische Lehren mit weitläufigen Erörterungen der Manieren und der ornamentalen Zutaten zu der auch jetzt noch unvollständigen Niederschrift Hand in Hand. Ueberdies vervollständigen sie wohl auch hin und wieder ein Musikstück durch Aussetzung des Gesangspartes, wie Caccini in den Nuove musiche und Monteverdi im Orfeo. Die vorzüglichste Frage, die wir zu beantworten haben, ist die nach der Ästhetik der Ornamente. Zu welcher Bestimmung überführen sie sie in die neue Kunst? Wie halten sie sie vereinbar mit dem Grundgedanken, Musik sei in erster Linie Sprache und Rhythmus? Caccini dringt denn auch zu einer verständigen Anschauung vor[2]), wenn er ausführt, weil Mißbrauch mit diesen langen Läufen getrieben werde, sei es an der Zeit, daran zu erinnern, daß sie nicht erfunden worden seien, weil sie eine unerläßliche Bedingung eines edlen Gesanges bilden, sondern als Ohrenkitzel für diejenigen, die nicht verstehen, was es heiße, mit Ausdruck (con affetto) vorzutragen. Sähe man dies ein, so wären die Passaggien verworfen, weil nichts zu ihnen in größerem Widerspruch stünde. Deshalb mache er von ihnen nur dort Gebrauch, wo die Musik weniger leidenschaftlich zu gestalten sei. Unter demselben Gesichtspunkt verbietet sich Cavaliere in der Einleitung zur *„Rappresentatione di anima et di corpo“* die Passagien gänzlich, und läßt nur kleinere Verzierungen zu, von denen noch die Rede sein wird. Betrachten wir aber die praktische Musik dieser Pfadfinder des Einzelgesanges, so überzeugen wir uns von einer starken Inkongruenz zwischen Praxis und Theorie. Es überwiegt in jener das brillante, auf tonsinnliche Wirkung gerichtete Melisma. Rein gesanglich betrachtet erheben sie sich aber, und darin liegt ihr geschichtlicher Wert, über ähnliche Gebilde des 16. Jahrhunderts. Fanden damals die Sängerkünste ihre Schranken in der

[1]) Ich darf hier auf meine eigene Arbeit „Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts“, Breslau, 1890 verweisen, die, wenn auch mittlerweile durch neuere Forschungen überholt, doch noch einen einigermassen zuverlässigen Führer abgeben dürfte.

[2]) Nuove Musiche. Vergl. d. Verf. Ital. Ges. Meth. S. 20 ff.

Gebundenheit an die anderen Stimmen, so fiel nun diese Fessel. Die Begleitung, sei es auf der Theorba oder dem Clavicembalo, vermochte und sollte, so verlangt Caccini ausdrücklich, sich dem Sänger anschmiegen, sodaß ein durchaus freies Rubato an die Stelle der strengen Zeiteinhaltung trat.

Auf die Ausfeilung und Verbesserung der alten Ornamentik ist nun zunächst das Streben gerichtet. Kaum erscheint ein Werk, das nicht ankündet, man finde hier die wirklich moderne Art der Passaggien und Verzierungen. Worin bestand nun diese Verbesserung? In der Vereinfachung und Anpassung an die menschliche Kehle, in größerer Sanglichkeit. Jene unendlichen Läufe in ihrer monotonen Gleichmäßigkeit, in denen die ältere Sangesweise sich hauptsächlich erging,[1]) verschwinden und machen kürzeren, aber rhythmisch lebhafteren Fiorituren Platz. Caccini stellt diesen Bruch mit der Vergangenheit als sein vorzüglichstes Verdienst hin,[2]) indessen haben auch seine gleichgesinnten Zeitgenossen ihren Anteil. Es heben sich jetzt gewisse kürzere Tonphrasen, die regelmäßig wiederkehren, aus den Passaggien ab, und wir begegnen zum ersten Male den Manieren in unserem Sinne, als begrifflich feststehenden Tonformeln, im Gegensatz zur freien Passaggie. Caccini spricht in diesem Sinne von Tremolo, Trillo und groppo, den Esclamazionen, also dem An- und Abschwellen, der messa di voce, dem vollen Schwellton, und den Accenti, in denen alle kleineren Notenzerlegungen, also auch Vor- und Nachschlag einbegriffen sind. Neben diesen Figuren spielt die Passaggie als Ausschnitt aus der Skala mit anderen Intervallen untermischt, noch immer eine hervorragende Rolle.

Accenti. Unter accento verstand man das Zerlegen einer Note in mehrere Noten kleineren Wertes schlechthin. Die Begriffe des französischen accent als Vor- bezw. Nachschlag ist erst viel später ausgelöst worden. Bovicelli spricht noch von *accentuare o fare passaggi.* Die Italiener des 16. Jahrhunderts kannten diese Terminologie noch nicht. Sie muß sich erst im Anfang des 17. Jahrhunderts eingebürgert haben. Andreas Herbst[3]) und Johann Crüger[4]) gebrauchen das Wort accent als technischen Begriff, mit Berufung auf Francesco Rognone, dessen Werk[5]) sie zwar nicht mit Namen anführen, aber zweifellos benutzt haben. Hier heißt es bereits im Titel: *Nella prima di quali si dimostra il modo di cantare polito e con gratia e la maniera di portare la voce accentuata.* Das Wesen

[1]) Vergl. d. Verf. Studien z. Gesch. d. Ital. Oper. Kap. 3 und Anhang O, I.
[2]) Vergl. d. Verf. Ital. Gesangsmethode, S. 14/15.
[3]) Musica pratica 1642.
[4]) Der rechte Weg zur Singekunst. 1660.
[5]) Selva di varii passagi secundo l'uso moderno per cantare e suonare, Milano 1620.

der Accente stimmt mit der Bestimmung unserer Vor- bezw. Nachschläge insoweit überein, als sie bestimmt sind, eine gewisse Leere zwischen zwei Hauptnoten durch eine, oder eine kleine Gruppe von einigen, höchstens sieben Noten auszufüllen. Je nach der Größe der Intervalle steigt die Anzahl der Füllnoten, um bei der Quint die Höchstzahl von sieben zu erreichen. (B 1.) Die Entfernung weiterer Intervalle fiel nicht mehr unter dem Begriff Accent. Die Volloktave durch die Töne der Skala verbunden heißt bei Caccini in der Abwärtsbewegung: cascata (B 1,p), bei Herbst ansteigend: tirata. (B 1,o.) In dem Sammelbegriff accento wird noch eine Reihe von Tonformeln zusammengefaßt, aus denen erst die spätere Theorie einzelne als Stereotypen heraushob. Die Spezialisierung und Konstitution der Begriffe geht allmählich vor sich. Wir dürfen zu diesen hier vertretenen, aber begrifflich noch nicht ausgesonderten Formeln vor allem den Vor- und Nachschlag rechnen. Der Vorschlag in trochäischem Rhythmus, also betont, wird jetzt wiederholt ausgeschrieben (B 2), zuweilen dem Baß gegenüber harmoniefremd, so daß die Hauptnote die Stammharmonie ergibt, häufiger leitereigen, sodaß die Hauptnote die Dissonanz darstellt. Der Vorschlag im jambischen Rhythmus, also der zeitlich der vorhergehenden Hauptnote entnommene ♩ ♪ ♩ = ♪. ♬ ♩ (B 3) erscheint auffallenderweise nur in den Schlüssen, durch das textliche Vorwegnehmen der letzten Silbe. Ich muß hier vorausschicken, daß die Betrachtung des Vorschlags eine rhythmische und harmonische sein kann. Wir werden hier allemal beide Beziehungen berücksichtigen. Die älteren Theoretiker, insbesondere die Ausbauer der Lehre, die Franzosen, auch die Deutschen bis 1723 halten sich im wesentlichen an die Rhythmik. Sie betrachten also jede kürzere, zwischen zwei Noten längeren Wertes eingeschobene Note als Vorschlag, gleich wie sie sich harmonisch zum Basse verhält.

Der Nachschlag ist die häufigste Verzierung, der wir begegnen. Sie tritt als einfacher oder als doppelter Nachschlag auf. (B 4.) Die Ribattuta di gola Caccinis und Rognones, der Zimbelo Cavalieres lassen sich auf diese Figuren zurückführen. (B 5.) Zuweilen erscheinen sie als Vorbereitung des Sekundentrillers, wie sie unsere Sänger gebrauchen, um die präzise, rasche Hebung und Senkung des Kehlkopfes einzuleiten. (B 5 d.)[1])

Als selbständige, von den Accenti und Passaggien gesonderte, mit eigenen Namen versehene Figuren kennt die älteste italienische und die ihrem Einfluß unterstehende deutsche Schule nur drei: den trillo, den tremolo und den groppo. Diese Begriffe finden sich bei allen Autoren

---

1) Bei Praetorius „Syntagma" auch als Vorbereitung des gehauchten Trillers.

der Zeit, aber die Nomenclatur schwankt. Unter trillo verstehen die Florentiner eine Folge gehauchter Noten gleicher Tonhöhe, die Römer aber, und zwar schon Cavaliere, nennen diese Figur: tremolo, unter dem jene wiederum die unserm Triller entsprechende einfache oder wiederholte Sekundenbewegung subsumieren.[1]) Der Begriff des groppo, auch groppolo genannt, ist gemeinsam der einer wiederholten Sekundenbewegung nach abwärts, wie unser Gesangstriller mit der oberen Hilfsnote einsetzend, meist als Halbtonschritt und stets mit abschließendem Doppelschlag. Auch diese Figuren werden in der praktischen Musik vollständig ausgeschrieben, oder garnicht angedeutet und so dem Belieben des Sängers überlassen. Nur ein Zeichen findet sich in allen Partituren, das Zeichen t oder tr im Sinne des Trillers. In der Regel bezeichnet es im florentinischen Sinne eine Folge gehauchter Noten derselben Tonhöhe, die spätere Bebung, nur in den Werken der römischen Schule den Sekundentriller. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts scheint diese Terminologie allgemein, auch in Deutschland, durchgedrungen zu sein, sodaß nun unter Triller stets die wiederholte Sekundenbewegung verstanden wird. Aber noch Fuhrmann[2]) klagt, daß auch nicht zwei Musiker hierin einer Meinung seien.

Der gehauchte Triller erscheint in doppelter Form: als Folge gleich hoher Noten, und als einfache Wiederholung desselben Tones. Diese Figuren stehen also in demselben Verhältnis zu einander, wie der Voll- und Pralltriller. Anhang B 6 und 7 gebe ich die Aufzeichnungen der vorzüglichsten Theoretiker und ein Beispiel aus Monteverdis Orfeo von 1606.

Der Tremolo, also die wiederholte Sekundenbewegung im florentinischen Sinne, spielt in der Instrumentalmusik eine größere Rolle als bei den Vokalisten, so bei den Gabrielis und bei Girolamo Diruta.[3]) Gesanglich erscheint er regelmäßig bei Teil- oder Ganzschlüssen als erster Teil des groppo, also stets durch einen Doppelschlag abgeschlossen. Zwar notieren Caccini und Cavaliere — bei dem er trillo heißt — die Figur auch als solche ohne abschließenden Doppelschlag, und Herbst definiert auch, offenbar im Anschluß an Bovicelli „tremolo vel tremulo ist nichts anderes als ein Zittern der Stimme auf zweien clavibus. Die Organisten nennen es Mordent, Beißer, weil er den nächsten clavem mitberührt". Die Bewegung muß stets in Sekunden erfolgen. Bovicelli lehrt: *il tremolo ricerca, che le note vadino sempre per grado*, aber der Beispiele sind nur wenige im Verhältnis zu dem Reichtum an Varianten

[1]) So auch Girolamo Diruta.

[2]) Musikalischer Trichter 1706.

[3]) Vergl. Krebs „Girolamo Diruta Transilvano". Viertelj. Schr. f. Musikw. 1892 u. Dannreuther a. a. O. S. 6, 13, 14.

des groppo. (B 8.) Der dem tremolo entsprechende Triller der späteren Zeit, in langer wie in kurzer Form, wird gesanglich und instrumental von oben nach unten, mit der Hilfsnote beginnend, geschlagen. Nur in der Instrumentalmusik findet er sich zuweilen auch in aufsteigender Bewegung. Bei der in dieser Periode noch nicht völlig vollzogenen Trennung vokaler und instrumentaler Figuren darf es nicht verwundern, wenn wir den Triller häufig ascendendo notiert finden. Erst in späterer Zeit wurde es in Italien und in Frankreich allgemeiner Brauch, den Triller als Sekundenbewegung von oben zu notieren, die mit der oberen Hilfsnote beginnt, sodaß die Franzosen der aufsteigenden Figur einen besonderen Namen beilegen: pincé, als langer Triller nach oben: pincé continu.[1])

Im einfachen kurzen tremolo, auch tremoletto, von Cavaliere monachina genannt, erkennen wir unseren einfachen Pralltriller nach oben, richtiger: den Schneller, da die klassische Lehre unter Pralltriller stets eine Bewegung nach unten von der oberen Hilfsnote aus, versteht, wenn er wiederholt wird, den doppelten Pralltriller oder Schneller. Auch in der Form des Nachschlages erscheint er zuweilen. (B 9, 10.)

Die Reihe schließt mit dem groppo, also einer durch den Doppelschlag abgeschlossenen Sekundenbewegung von oben. Die Einteilung Bovicellis in den groppo uguale und raffrenato, d. h. den in Noten gleichen und ungleichen Wertes zerlegten, erhält sich bis in die Praxis der klassischen Zeit. In der Form stimmen die Theoretiker überein. Die Deutschen des 17., und ihnen folgend noch diejenigen des 18. Jahrhunderts unterscheiden zwei Formen des Doppelschlages; einmal den mit dem Vorschlag beginnenden — den circolo Fuhrmanns — bei dem also die zweite und vierte Note die gleiche Tonhöhe haben


a) und den „geschnellten" Doppelschlag — den groppo Fuhrmanns — der mit der Hauptnote beginnt, sodaß die erste und dritte Note derselben Stufe entfallen: b)


. Jene Form bildet die Regel, diese die Ausnahme und wird im 18. Jahrhundert durch eine vorgesetzte kleine Vorschlagsnote angedeutet. (K 8f.) Dieses Verhältnis hat sich in der ganzen Entwicklung kaum geändert. Der Doppelschlag erscheint regelmäßig in der Praxis des 17. Jahrhunderts in der Form, daß der Hauptnote die Vorschlagsnote vorausgeht, also in der zuerst aufgeführten sub a. Caccini, Crüger und Herbst kennen sie allein. (B 11.) Nur Cavaliere (B 11a) notiert einen Doppelschlag, der mit der Hauptnote

---

[1]) Vgl. Dannreuther a. o. O. S. 111.

beginnt, in Form einer Quintole. Zur Verbindung zweier Hauptnoten, einer der wichtigsten Funktionen dieser Figur, wurde er in dieser Periode offenbar noch nicht verwendet. Er hat jetzt seinen vorzüglichsten Sitz in der Schlußformel, weshalb ihn auch Herbst „Cadentia" nennt.

Die römische Oper und Monteverdi.

Für die fernere Entwicklung des Verzierungswesens bleiben zunächst noch die italienische Oper und Kantate in erster Linie maßgebend. Nachdem die Anschauungen der Hellenisten, die von der *„nobile sprezzatura"* des Gesanges zugunsten der Sprachdiktion ausgingen, überwunden waren, nachdem das junge Musikdrama sich den Errungenschaften der alten Kunst erschlossen und so das musikalische Element nicht nur in der musikalischeren Deklamation des Rezitativs, sondern auch in Aufstellung und Fortbildung der Arien-, Lied- und Variationenformen zur führenden Stelle berufen hatte, erscheint naturgemäß auch das Melisma als melodisches Element, als Ergänzung und Abrundung der Melodieführung überhaupt. Die Kleingeister der römischen und florentinischen Schule, wie Francesca Caccini, gebrauchen die vokalischen Elemente in diesem Sinne. Erst die größeren Geister, Landi und Monteverdi dringen zu einer höheren Auffassung durch. Sie zeigen sich auch auf diesem Gebiete als Dramatiker. In ihren Opern ist das Streben unverkennbar, die vokalischen Tonformeln auf die Bestimmung zurückzuführen, die Stimmung zu vertiefen, die Affekte zu verstärken und charakterisierend oder tonmalend zu wirken. Aus Landis *„Santo Alessio"* sind ausgreifende Koloraturen fast gänzlich verbannt, nur in einem Falle, auf den ich noch zu sprechen komme, geht das Rezitativ in ein jubelndes Melisma aus. Nicht anders erfaßt der reifere Monteverdi die Aufgabe der Diminution. Hatte er sich noch im Orfeo, in instrumentaler Hinsicht nicht anders als in der Gestaltung des Gesangspartes, an die ältere madrigaleske und florentinische Schreibweise angelehnt, so hat er sie in den letzten dramatischen Werken, dem *„Ritorno d'Ulisse"* und der *„Incoronazione di Poppea"* überwunden, und sucht nun sein vorzüglichstes Ausdrucksmittel im Sprachgesang, und gewählter Harmonik. Melismatische Dehnungen dienen ihm in erster Linie zur Charakterisierung der Stimmung, dort wo Inhalt und Empfindung über das Deklamatorische hinauswachsen. Wenn Poppea am Ziele ihrer Wünsche, zur Kaiserin erhoben, dem Nero dankt und ihr die Worte versagen, ihr Glück auszusprechen, so schildert das Monteverdi in kleinen, von Pausen unterbrochenen, lebhaften Figuren, die fühlen lassen, wie stark bewegt sie ist.[1]) Wenn Nero den erwünschten

[1]) Vergl. des Verf. Studien zur Gesch. der ital. Oper, Bd. II, S. 193.

Tod des Seneca erfährt, offenbart sich seine und seiner Freunde teuflische Freude in einem an charakteristischen Gängen überaus reichen Duette,[1]) und wo Drusilla glaubt, Ottones und ihrer Rache an Poppea sicher zu sein, da entlädt sich ihre triumphierende Genugtuung in einer weitausladenden Passagie im dritten Teile der Arie.[2]) Daneben führen, das darf nicht verschwiegen werden, aber auch Monteverdis Opern noch so manche Koloraturen mit sich, die mehr äußerlich bewegt, als ausdruckvermögend geraten. Glaubten nun so ausgesprochen dramatische Talente solchen Nebenwerks nicht ganz entbehren zu können, so wird es nicht wundernehmen, wenn wir dort, wo dramatische Rücksichten zurücktreten, die Melismatik überhaupt als Charakterisierungsmittel erst in zweiter Linie treffen, generell aber als melodische Verbrämung. Mit dem Zurücktreten des dramatischen Elementes in der Oper, insbesondere in der letzten Periode der römischen Operngeschichte, also in den vierziger Jahren des Jahrhunderts, mit dem Ueberwiegen lied- und arienmäßiger Gebilde über das Rezitativ,[3]) gewinnt die weltliche Kantate, wie sie Carissimi und Luigi Rossi pflegten, einen so erheblichen Einfluß auf die Oper, daß man bis zum Einsetzen der Venetianer kaum noch von einem wesentlichen Unterschied der Gattungen sprechen kann. Rossis Opern, auch die der florentiner Brüder Melani, stehen unter dem Einfluß der Kantate. Und so auch die Behandlung des Melismas. Auf seine Behandlung in dieser Kunstform komme ich unten im Zusammenhang zu sprechen.

Betrachten wir nun die Passaggie dieser Zeit selbst, so dürfen wir feststellen, daß sie erheblich an Rundung und Sanglichkeit gewonnen hat. Sie paßt sich den Bässen geschickter an, vermeidet ermüdende Ausdehnung, sucht rhythmische Abwechslung durch Benutzung trochäischer und jambischer Rhythmen neben gleichwertigen Noten. Auch in der Zusammenstellung verschiedener Notenwerte, in der Kombination beispielsweise von Sechzehntel und Zweiunddreißigstel sucht sie zu wirken, ferner durch wiederholte, gehauchte Noten, Bewegungen um eine Prinzipalnote in Form von Doppelschlägen, Pralltriller und Schleifer. Erwähnen muß ich noch die Folge von Duolen in der Melodiebildung, die in dieser Periode ihren Ausgang nimmt und manch reizenden, meist liedförmigen Satz fundiert.[4]) Ferner ist derjenigen Tonfiguren zu gedenken, die musiktechnischen Motiven ihre Berechtigung entnehmen. Es kommt nämlich jetzt schon vor, daß die Stimme mit einem Instrument in Beziehung tritt.

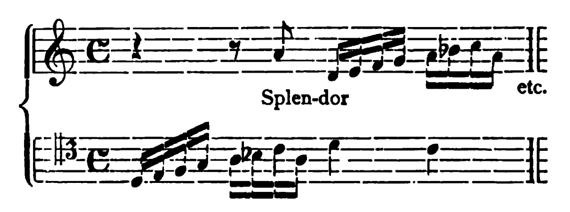
[1]) Vergl. d. Verf. Studien zur Gesch. d. ital. Oper, S. 140 ff.

[2]) Ebenda S. 156 ff.

[3]) Vergl. d. Verf. Gesch. d. ital. Oper, Bd. I, S. 86.

[4]) Vergl. d. Verf. Stud. z. ital. Oper, Bd. I, S. 72, Anh. S. 165, S. 34 u. Anhang S. 279.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wird das Konzertieren mit Streich- und Blasinstrumenten häufiger, aber schon jetzt finden sich Ansätze einer konzertierenden Schreibweise, so in Monteverdis *Incoronazione di Poppea.*[1]) Das konzertierende Instrument, wohl ein Violoncello, stellt ein bewegtes Thema auf, die Singstimme antwortet in Engführung:



Endlich habe ich noch der Koloratur in tonmalerischer Funktion zu gedenken. Die Tonmalerei der Frottola, des Madrigals und der Motette bezog sich einmal auf die Schilderung äußerer, dann aber auf diejenige innerer, seelischer Vorgänge.[2]) Unter den zahlreichen Mitteln spielt das Melisma die wichtigste Rolle. Nun ist hier, worauf m. E. noch nicht scharf genug hingewiesen wurde, zu unterscheiden zwischen einer aus der Anlage des Ganzen geschöpften Malerei, und der unterstreichenden Illustration eines Wortes, wie *lieta, vivo* oder *vento, pioggia, fiamma etc.*, die dann zur Tonspielerei ausartet, wenn der Zusammenhang des Gedichtes und die entsprechende kompositorische Anlage mit ihr disharmoniert. Diese Art, Textworte herausgreifend musikalisch zu schildern, gehört in solchem Grade zum Rüstzeug musikalischer Gestaltung, daß sie auch in der Lyrik germanischer von Italien beeinflußter Meister eine große Bedeutung erlangt. Hans Leo Haßler ist hierin ganz Italiener. Bei ihm wie bei seinen Vorbildern überwiegt die äußerliche, an das Textwort geklammerte Tonmalerei. Auch der Sologesang des 17. Jahrhunderts, selbst in germanischen Ländern[3]), erblickt in der Koloratur tonmalende Qualitäten dieser Art, doch mehren sich die Fälle, in denen sich melismatische Tonreihen mehr als Interpretation eines aus dem Zusammenhang nur besonders hervorgehobenen Begriffes, also als wirkliche Situations- oder Stimmungsmalerei erweisen, sei es, daß sie nunmehr frei aus dem Gehalt des Gedichtes und der kompositorischen Anlage selbst resultieren, sei es, daß sie noch an ein Wort, eine Textwendung anlehnen. Wenn

---

[1]) Vergl. d. Verf. Gesch. d. ital. Oper. Bd. II, S. 89.

[2]) Peter Wagner: „Das Madrigal u. Palestrina“, Viertelj. Schr. f. Musikw. 1892, S. 434 ff., und R. Schwartz „Hans Leo Hassler unter dem Einfluss der italienischen Madrigalisten“, ebd. 1893, S. 11, ff.

[3]) Vgl. Huggens Partodia Musique et Musiciens au XVII Siècle, Correspondance et oeuvres musicals de Constant Huggen par Jonckboet et Land S. CCLXXIX, auch Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 22, insbesondere S. 9, 11, 12.

im dritten Akte von Landis *„Santo Alessio“* nach dem Heimgang des Helden die Religione auffordert, der Freude über Alessios Eingang in den Himmel Ausdruck zu geben, so knüpft zwar die weitausladende freudige Passaggie an das Wort *„canto“* an, deckt sich aber gehaltlich mit dem stofflichen Inhalt und der musikalischen Gestaltung (C 1 a), überhaupt bewahrt Landi auch in dieser Hinsicht ein sonst nicht überall gefundenes Feingefühl. Wo er von der Koloratur Gebrauch macht, geschieht es stets aus dem Bestreben heraus, die Gesamtstimmung zu heben, nie aber um ein untergeordnetes Detail, oder gar ein Wort zu illustrieren. Ein vortreffliches Beispiel bietet der Schluß des Trinkliedes des Charon in seinem *„Orfeo“*, das das Behagen des als gutmütigen Polterers charakterisierten Fährmannes und die Wirkung des Lethetrankes ungemein scharf schildert. Die melismatische Tonreihe des Schlusses (C 1 b) kennzeichnet sie in einem Grade, daß man meint, den Alten hin- und herschwanken zu sehen, worauf der Rhythmus deutlich hinweist.[1]) Auch Monteverdi versteht es meisterlich, die Situation melismatisch zu gestalten.[2]) Einen hübschen komischen Effekt erzielt er im *„Ritorno d'Ulisse“*, wo der Freier Iro, ein Schwelger und Feinschmecker, sich durch den Tod seiner Kumpane um seine kulinarischen Genüsse gebracht sieht. Sein Wehklagen ist ganz ernsthaft gemeint, aber natürlich mußte die Situation komisch gestaltet werden. Ungemein realistisch, die äußersten Grenzen des musikalisch Zulässigen streifend, führen wiederholte Doppelschläge über einen langen, florentiner Triller auf einer Note, hier natürlich nicht kunstgerecht gehaucht, sondern als marcato auszuführen, in ein wirkliches Lachen über, das mit den Worten *„cade in riso naturale“* anbefohlen wird. Daß diese Tonbewegungen auf das Wort *„rida“* fallen, bedeutet hier natürlich keine bloße Wortunterstreichung, da sie dem Verlaufe des Gesanges und dem textlichen Inhalt konform sind. (C 1 c.) Dagegen ist auch bei den hervorragendsten Geistern jene äußerliche Art der melismatischen Tonmalerei noch immer gebräuchlich. Im besten Falle setzt sie sich mit dem dichterischen Inhalt und seiner musikalischen Wiedergabe nicht in Widerspruch, hebt also in dem e i n e n Wort nur einen Hauptgedanken hervor. So wenn Monteverdi in der *Incoronazione di Poppea* dort, wo Ottavia an Jupiter die Frage richtet, wo seine Blitze

---

[1]) Vgl. d. Verf. Gesch. d. ital. Oper. Bd. I, S. 46 u. Anhang, S. 201.

[2]) Instrumentale Tonmalerei ist bei ihm höchst selten. Im „Combattimento di Tancredi e Clorenda“ wird das Stampfen des Pferdes — moto del cavallo — geschildert mit dem zehnmal wiederholten Rhythmus 𝅗𝅥 ≡ 𝅗𝅥 ≡ auf dem D-dur-Akkord des Continuo und der Geigen. Dagegen finden sich in der instrumentalen Musik vielfach tonmalende Wendungen, welche auf Uebertragung von Vokalsätzen auf die Laute oder andere Instrumente beruhen, und zwar bereits im 16. Jahrhundert.

seien, den ungetreuen Nero zu strafen, (C 1 d) auf „*fulmini*" dreimal wiederholte absteigende Gänge legt, den herabfahrenden Blitz zu illustrieren. Auch die Schilderung von Vorgängen aus der Natur (C 1 e: die Euretti fordern die Vögel auf, Orfeos Geburtstag durch ihren Gesang zu feiern, C 1 f: der Flug der Furien) läßt sich ästhetisch rechtfertigen. Dagegen sind jene madrigalesken Wendungen störend, die entweder zum Verlaufe des Stückes keinen Zusammenhang suchen, oder gar zu ihm in Widerspruch geraten. Selbst Monteverdi ist diesem alten Brauch noch unterworfen. Wo im „*Ritorno d'Ulisse*" bei der ersten Begegnung des Helden mit Telemach der Sohn seine Zweifel an der Identität des Fremdlings mit dem Vater äußert und ausruft „*tanto Ulisse non vale, o scherzano gli Dei; oppur mago tu sei*" wird dem Wort „*scherzano*" eine leicht hüpfende Fioritur untergelegt, die hier, an dem Wendepunkt des Dramas, ganz unbegreiflich erscheint, wenn man nicht weiß, wie tief die alte Tonmalerei des Madrigals Wurzel gefaßt hatte. (C 1 g.)

Jenen stereotypen Formeln, die sich bereits seit Zacconi aus der ununterschiedenen Menge der Diminutionen herausgehoben hatten, begegnen wir nun immer wieder. Zunächst werden sie regelmäßig ausgeschrieben. Der Vorschlag erscheint einmal trochäisch betont, mit dem Baß zusammenfallend, häufiger zu ihm konsonierend als in der Dissonanz. In dem Beispiel C 2 a ist die kurze Note konsonantisch, so daß man sie, harmonisch angesehen, garnicht als Hilfs-, sondern als Hauptnote betrachten wird. Rhythmisch freilich bleibt sie ein Vorschlag. In C 2 b ist das Sechzehnteil es harmonisch ein dissonierender Vorschlag zu dem d als Quint des g-moll Dreiklangs. In C 2 c und d bedeuten die Noten f und c gleichfalls dissonierende Vorschläge. Dort ist der Vorschlag nicht mensuriert notiert, eine Schreibweise, die um diese Zeit ganz vereinzelt dasteht. Der jambische Vorschlag, also der zeitlich vorausgenommene, bedeutet jetzt nicht mehr lediglich eine Antizipation der Silbe, sondern eine zwischen den Hauptnoten eingeschobene Hilfsnote, die entweder die erste Hauptnote wiederholt (C 2 e) oder auch ein anderes Intervall benutzt, immer aber, wie auch die Mehrzahl der Vorschläge der klassischen Periode schreitet sie zur Hauptnote im Sekundenintervall (C 2 f). Aber auch ganz frei eintretende Vorschläge finden sich. Die Theorie des 18. Jahrhunderts verbietet sie, wie wir sehen werden, völlig, da sie den Vorschlag als Verbindung betrachtet, doch hat sich die Praxis niemals an diese Vorschrift gebunden. Auch Monteverdi benutzt ihn vielfach sehr wirksam. (C 2 g.)

Der Gebrauch der Nachschläge ist der alte geblieben. Sie dienen auch jetzt als durchgehende Noten, gewissermaßen wie zierliche Ornamente zwischen die Pfeiler der Melodie eingefügt. (C 3 a—d.) Sie finden sich

als einfache, wie als doppelte, im Rezitativ wie in der Arie. Besonders instruktiv ist unser Beispiel C 3 c. Zwischen den Hauptnoten $\overline{\overline{\text{fis}}}$, $\overline{\overline{\text{d}}}$, $\overline{\text{b}}$ des vorletzten Taktes stehen die ornamentalen Noten $\overline{\overline{\text{es}}}$ als Nachschlag nach $\overline{\overline{\text{fis}}}$, $\overline{\overline{\text{c}}}$ als Vorschlag zu $\overline{\text{b}}$.

Eine erhöhte Bedeutung gewinnt jetzt der Schleifer. Noch in der florentinischen und in der römischen Oper bis 1640 ist er selten.. Aber Luigi Rossi und Monteverdi in seinen letzten Werken, machen häufig von ihm Gebrauch. Der Rhythmus zweier, schnell zum Hauptione aufsteigender oder von oben zu ihm absteigender Noten heißt in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts allgemein lombardische Manier. Er gewinnt später, schon bei Stradella, auch in der Instrumentalmusik eine so große Verbreitung, daß unzählige Arienthemen auf ihm beruhen. Moderner Musiksinn könnte ihn auf den Ausdruck besonderer Energie oder Entschlossenheit beziehen, aber die alte Rhythmik versteht ihn in einem anderen Sinne. Er ist ihr lediglich melodieschmückend und spricht einen besonderen Affekt garnicht an. Das gilt für unsere Periode sowohl, wie für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, bis in die Zeit Bachs, Händels hinein. Im Anhang C 4 a—c einige Beispiele aus der römischen Oper. Der drei- und viernotige Schleifer verschwindet später aus der Vokalmusik, behauptet sich aber in der instrumentalen und ist in Glucks Opern besonders häufig.

Die anderen Tonformeln, trillo, tremolo und groppo bleiben in Anwendung. Allmählich verliert sich die Bezeichnung trillo für den schnell wiederholten Ton und gewinnt die moderne Bedeutung. Das Zeichen t oder tr in den Partituren des 17. Jahrhunderts nach dem Erlöschen der alten florentiner Schule bedeutet überall den Sekundentriller.[1]) Verschwindet auch der gehauchte Triller, so bleibt doch eine kürzere Folge gehauchter Noten gleicher Tonhöhe bis tief in das 18. Jahrhundert hinein in Uebung, besonders in der Passaggie. Der groppo wird stets ausgeschrieben. Der Doppelschlag erscheint nunmehr als selbständige, vom groppo losgelöste Figur, in ausgeschriebenen Noten. Auch der einfache und doppelte Pralltriller wird gerne verwendet. (Beispiele C 5, 6, 7.)

Die italienische Kantate.

Neben das einstimmige von einem oder mehreren Instrumenten begleitete Madrigal war frühzeitig die Kantate getreten. Ihren textlichen Inhalt entnimmt sie fast ausschließlich der Erotik. Liebesglück und

---

[1]) Missverstanden hat mich Hess, Heinz, die Opern Alessandro Stradellas. Publ. d. I. M.-G., 2. Folge Heft 3, S. 38.

Liebesleid wird in ungezählten Varianten besungen. Die musikalischen Formen der Vokalmusik wurden auf diesem Gebiet der Kammermusik gleichzeitig mit denen der Oper ausgebaut. Auf ihm sich zu betätigen verschmähte kein Dramatiker. Für einen kleinen Kreis gebildeter Musikfreunde und Dilettanten bestimmt, rechnete die Kantate, anders als die Oper, auf intime Wirkungen. Hier durfte so manches ausgesprochen werden, was auf dem theatralischen Schauplatz unverstanden oder mißgedeutet werden mußte. Die Kantate lediglich als die kompositorische Vorfrucht der Oper anzusehen, geht nicht an. Sie wurde ein selbständiges, aber dem musikalischen Gourmé vorbehaltenes Kunstgenre. Ihr Einfluß auf die Oper ist überall nachweisbar, und zwar nicht durchaus in einem ihr günstigen Sinne. Man vermochte nämlich nicht immer die Gattungen und ihre stilistischen Eigenarten zu scheiden, und führte der Oper kantatengemäße Bildungen zu, die einer ernsthaften musikdramatischen Prüfung nicht Stand zu halten vermochten. Diesem Verfahren kam die in der späteren römischen und der venezianischen Oper nach Cavalli zur Herrschaft gelangte Anschauung über die Beziehung von Wort und Ton, Handlung und Musik entgegen. Dem Eindringen kantatengemäßer Formen setzte sie kaum noch Widerstand entgegen. Und so sehen wir, um uns auf unser Gebiet zurückzubegeben, das Eindringen melismatischer Tonformeln, in absoluter Bestimmung, also losgelöst von einer dichterischen Anregung zur Charakteristik oder Tonmalerei, von der Kantate aus in die Oper und das Oratorium sich vollziehen.

In der Kantate nämlich hat die vokalisierende Formel von vornherein eine weitere Funktion erfüllt, als in der Oper. War sie hier, noch bei Monteverdi, ein ungemein wertvolles Mittel der Charakteristik, das bei dem niedrigen Stande der orchestralen Technik garnicht zu entbehren war, so konnte sie dort, wo es sich nicht um Zeichnung von Charakteren oder Schilderung von Vorgängen, sondern lediglich um die Entfaltung allgemeiner Affekte, wie der Liebe, der Trauer, des Zornes, handelte, von vornherein durch die Linienführung und die ihr innewohnende melodische Kraft wirken; sie brauchte keine besondere Beziehung zum Text zu suchen und durfte als Ausdrucksmittel rein musikalischer Art, als Melodiebestandteil selbst eintreten.

Verfolgen wir diesen Vorgang durch die Literatur der italienischen Kantate. Man ist gewohnt, sich unter ihr ein aus einer Reihe von Strophen gebildetes Poëm vorzustellen, das sich musikalisch in Arien und Rezitative gliedert. Dem ist aber nicht so. Zwar weist die Kantate am Ausgange des 17. Jahrhunderts diese Form nicht selten auf. In ihrer Entstehungs- und Glanzzeit, vorzüglich der des Carissimi und Luigi Rossi, aber sind die formalen Bildungen ungemein mannigfache, und Arien — im späteren

die Rezitative unterbrechen, kommen niemals vor. Aber auch später, im Ausgange des Jahrhunderts, erscheinen neben der Arie auch überall andere Gebilde, wie denn A. Scarlatti vielfach das Strophenlied benutzt. Die älteste unter den Namen *cantate* oder *cantade ed arie* veröffentlichten Sammlungen vor Carissimi überschreiben jeden Gesang mit einer der Bezeichnungen: *cantade, arie, sonetto* oder *madrigale*. Zwischen cantade, arie und sonetto lassen sich unterscheidende Merkmale musikalischer Art nicht feststellen. Es sind durchweg Strophengesänge. Die Weise wird entweder wiederholt oder unter Beibehaltung des Basses variiert, wie das in der Oper seit Agazzaris „*Eumelio*" der Brauch. Eine Vereinigung der Strophen zu einer höheren Einheit wird nicht versucht. Dagegen sind die Madrigale so durchkomponiert, daß jeder Strophe eine andere Melodie entfällt, wie in den älteren Solomadrigalen des Peri, Caccini etc. So geartet sind die *Cantate ed arie a voce sola* des Ales. Grandi[1]) von 1620 und die „*Musiche varie*" des Ferrari von 1637[1]). Einen Fortschritt weisen die Kantaten des Mannelli von 1636[1]) insofern auf, als sie in durchaus geschiedene Teile zerfallen, und jede Strophe eine dem textlichen Gehalt entsprechende Behandlung erfährt. Sie vereinigen reizvoll Rezitative und melodisch ariose Elemente in der Form der späteren venezianischen Operngesänge. Einen weiteren Schritt zu einer feineren Differenzierung tut Cazzati, Maurizio, in seiner „*Arie ed Cantate*" von 1649[1]). Neben der alten Variationenform, die als „*aria*" bezeichnet ist, weist diese Sammlung bereits Gesänge auf, die völlig durchkomponiert, sogar nach Takt und Tempo (*adagio, allegro*) gegliedert und von Seccorezitativen durchsetzt sind. Auch die Variationenform erfährt eine Verbesserung dadurch, daß die neue Strophe nun nicht mehr lediglich in Varianten erscheint, denen ein rein musikalisches Abwechslungs- und Steigerungsprinzip zugrunde liegt, sondern sich zu einer Veränderung der Grundformel in dem Sinne ausbaut, daß ihr der poetische Vorwurf maßgebend ist, so daß, wo er mit der ersten Strophe übereinstimmt oder ähnliche Affekte aufweist, auch die erste Melodie beibehalten wird. Regelmäßig ist aber die Variationenform überhaupt nicht konsequent durchgeführt, vielmehr die letzte Strophe auf eine neue Weise gelegt, indem etwa drei Strophen, auf dieselbe Weise in Variationen behandelt, eine vierte auf eine neue, als Abgesang folgt.

Schloß die Melismatik der ältesten Kantate noch an die des Madrigals an, so beschreitet Cazzati auch hier eigene Wege. Dort war sie üppig, dem Wunsche die Stimme in bravouröse Wendungen zu überführen be-

---

[1]) Stadtbibliothek Breslau. Vgl. Bohn, Bibliographie der Musikwerke etc. unter Grandi, Ferrari, Mannelli und Cazzati.

stimmt, so daß die kleinen Formen unter ihrer Last schier zu unterliegen drohten; hier ist sie mit weiser Sparsamkeit auf ein schönes Maßhalten zurückgeführt. Ihre Funktion ist durchweg eine melodische, in zweiter Linie erst eine charakterisierende oder tonmalende. Es herrscht also das umgekehrte Verhältnis, als in der älteren römischen Oper und bei Monteverdi.

Carissimi und Luigi Rossi, die Hauptvertreter der älteren Kantate, bereichern diese Formen. Auch bei ihnen ist jene Aneinanderreihung von Rezitativen und Arien, der späteren Zeit, nicht zu finden. Die geschlossenen Formen bewegen sich ausschließlich in Liedform. Daneben pflegen sie noch die Mischung rezitativer und arioser Elemente. Es lassen sich etwa folgende Typen feststellen: 1. Jede Strophe erhält einen eigenen, liedförmigen Satz, der tonisch ausgeht. Die Struktur innerhalb der Strophe ist bald ein zwei-, bald ein dreiteiliger Liedsatz, oder beschränkt sich auf eine acht- oder sechzehntaktige Periode, selbst auf eine nur fünf bei acht Takte umfassende Phrase. Zuweilen schließt die letzte Strophe dominantisch und leitet zur Wiederholung der ersten Strophe auf die gleiche Melodie über: *a b c a.* 2. Die Strophen erhalten nur zwei Melodien, so daß die dritte Strophe wieder auf der ersten, die vierte auf der zweiten erklingt: *a b, a b, a b.* 3. Bei einer größeren Anzahl Strophen werden nur drei auf je eine neue Weise gesungen, nun die erste Strophe auf die erste Melodie wiederholt, dann die vierte und fünfte auf die Melodien der zweiten und dritten Strophe, melodisch meist leicht verändert gelegt, und endlich mit einer Repetition der ersten Strophe auf die alte Weise geschlossen: *a b c a b c a.* 4. Diese Form erscheint auch so, daß die vierte und fünfte Strophe neuen musikalischen Inhalt bekommen, also: *a b c a d e a.* 5. Geschlossene Sätze wechseln mit Rezitativen ab. Oft herrschen diese so sehr vor, daß es nur einmal zu einer geschlossenen Liedform kommt. Zusammengehalten werden diese Gebilde durch ein dem Rezitativ eingefügtes Thema, das die Wesenheit des Empfindungsgehaltes musikalisch festlegt, und an das dann regelmäßig auch der Liedsatz thematisch anknüpft. Um ein Beispiel zu geben: In der Kantate des Carissimi: „*Piangete, aure, ho perduto il mio ben*“[1]) erscheint ein solches Hauptthema:



wiederholt, auf anderen Tonstufen, und im Liedsatz selbst in der Erweiterung:

[1]) Gevaerts Kantatensammlung, Bibl. du Conservat. royal de Bruxelles.



An anderer Stelle wechseln liedförmige Sätze mit Rezitativen ab, die dort aus dem Secco ins Ariose übergehen, wo sich ein gehobener Ausdruck einstellt. Auch in dieser Form wird dem Streben nach einer Zusammenfassung und Konzentrierung durch Wiederholung des Satzes, der den dichterisch und musikalisch wichtigsten Gedanken enthält, Rechnung getragen. Wie im modernen Liede verläuft also die Bewegung in einem Kreise. Nicht bei Carissimi, wohl aber bei Rossi, erscheint die *da capo*-Arie der älteren Form, die in allen Teilen tonisch ausgeht.

Vokalisierende Wendungen treten in allen diesen Formen in erster Linie melodieschmückend, und melodievarierend auf, aber auch, allerdings erst in zweiter Linie charakterisierend oder tonmalend, endlich auch als Schlußbildungen. Carissimi ist überall sichtlich bemüht, sie der Form nach Substanz und Ausdehnung anzupassen und aus der poetischen Grundlage gewissermaßen herauszuholen. Seine Liedsätze überlastet er nirgends, ja nicht wenige entbehren jeden Schmuckgesanges und wirken in ihrer syllabischen Einfachheit wie ein Lied der neueren Kunst. Wo sich die Formen weitern und dem Ariensatz nähern, da lagern wohl auch vokalische Tonformeln einmal breiter aus. In richtiger Unterscheidung ernster, pathetischer, und heiterer, freudiger Stimmungen beschränkt er sie dort auf das Nötigste und gönnt ihnen hier einen weiteren Spielraum. Luigi Rossi, dem es in der Oper nur darum zu tun, den Ohren durch reizvolle Melodien zu schmeicheln, sind solche ästhetischen Erwägungen fern. Seine Koloraturen der Kantate sind wahllos, überreich, ohne kritische Einsicht verwendet und überwuchern vielfach Gedanken und Formen. Aber sie haben den Vorzug wirklicher Gesanglichkeit, sie sind geschmeidiger als die des Carissimi, bei dem wir nicht selten über die holprigen Gänge des alten Caccini-Stils stolpern.

Die tonmalenden und charakterisierenden Melismen, die hier im Rezitativ wie in den geschlossenen Formen auftreten, beruhen auf Wortmalerei. Von ihnen wurde bereits bei der Oper gehandelt, ihren Ausbau zur Situationsschilderung werden wir dort weiter verfolgen. Dagegen muß ich jetzt noch der Kadenzbildungen gedenken, die gerade in der Kantate ihre erste Ausbildung erfahren zu haben scheinen. Die Oper pflegt sie erst in der venezianischen Periode, und die Annahme, sie sei von der Kantate aus in sie übergegangen, liegt nahe. Bei Carassimi und Luigi Rossi tritt das Bestreben hervor, die Schlüsse durch melismatische Wendungen zu befestigen, und zwar regelmäßig nach erfolgtem tonalen Ganz- oder Halbschluß. Die letzten Textworte werden wiederholt und

zwischen ihnen und dem vorangegangenen Schluß eine mehr oder weniger lange Koloratur eingeschaltet, oder auch dem letzten Textwort selbst untergelegt. Diese Bildungen sind von Interesse, weil sie später in Kantate und Oper zu einer selten fehlenden Erweiterung des Ariensatzes führen. Sie werden allmählich länger und wachsen schließlich zu einer Coda aus. Noch in der Händelschen Zeit, auch in seinen Oratorien und Opern finden wir sie wieder. Zu ihnen treten dann noch die freien, vom Takt emanzipierten Kadenzen auf dem Quartsextakkord der Finalklausel. Im Anhang gebe ich einige Kadenzen aus Kantaten des Carissimi, C 8 a—c. — Erweiterungen durch Koloraturen innerhalb der Liedform kommen einmal vor, um bei der Wiederholung der Melodie auf einer anderen Strophe zu variieren, was Rossi besonders liebt, dann aber dort, wo ein Wort oder eine Wendung der Dichtung zur tonmalerischen Behandlung reizt. So ist die Erweiterung in dem C 8 d mitgeteilten dreiteiligen Liedsatz offenbar auf die Beziehung zu dem Worte „*corri*“ zurückzuführen, während diejenige in der Kantate „*Quanto credulo*“ des Luigi Rossi (C 8 e) nur aus dem Wunsche zu verändern und der Stimme Gelegenheit zu einer melodischen Koloratur zu geben resultiert.

Die Bedeutung der älteren Kantate für unseren Gegenstand dürfte hiermit erschöpft sein. Im weiteren Verlaufe unserer Betrachtungen werden wir noch auf ihre Fortbildung durch A. Stradella, A. Scarlatti, Legrenzi u. A. zu sprechen kommen.

Die Oper nach 1645.

Schon in der letzten Periode der römischen Oper bei Vittori und Luigi Rossi war der Schwerpunkt des musikalischen Dramas immer mehr nach der musikalischen Seite hin verschoben worden. Monteverdi und sein Schüler Cavalli hatten dieser Bewegung noch einmal einen Damm entgegenzuwerfen vermocht, ohne sie aber auf die Dauer aufhalten zu können. Mit Marc. Antonio Cesti ergibt sich auch die venezianische Oper; die Florentiner Atto und Jacobo Melani segeln bereits mit vollen Segeln in dem behaglichen Strome der Arienoper. Die neapolitanische Oper mit Francesco Provenzale wird in diesem Geiste inauguriert. Wenn Kretzschmar sagt:[1]) „Dem feinen Geschmack und geschärften Urteil des venezianischen Publikums entging keine Eigentümlichkeit im Ausdruck, keine neue Wendung im Sinne oder in der Form, auch kein Versehen, keine Ungeschicklichkeit“, so gilt dies über die Venezianer hinaus für das ganze Opernwesen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das Interesse war in solchem Grade auf den Sologesang konzentriert, daß der Chor immer

[1]) Viertelj. Schr. f. Musikw. 1892.

mehr zurücktritt, und der mehrstimmige Einzelgesang, das Ensemble, unausgebildet bleibt. Und rechnete noch Cavalli mit der Wucht des dramatischen Ausdrucks, vorzüglich im Rezitativ, so liegt schon bei Cesti, den Spätvenezianern Provenzale und Alessandro Scarlatti, je mehr die geschlossene Form vor dem Sprachgesang prävaliert, die Entscheidung in der gesanglich schön gestalteten Arie, aber auch in der Grazie der technischen Ausführung, und der geschickten Einfügung der ornamentalen Zutaten. Die Oper, einmal auf diese Bahnen gedrängt, wird nun der Sammelplatz eines glänzenden Sängerkreises, dem zu dienen selbst den hervorragendsten Musikern die wichtigste Aufgabe erscheint. Diese Periode, etwa die Jahre 1650—1720 umfassend, also auch die Jugend- und besten Mannesjahre Bachs und Händels, hat die vokale Melismatik bis zur höchsten Steigerung hinangeführt.

Mehr als je war Italien der Brennpunkt des musikalischen Lebens, und da die Sänger für Oper und Konzert fast ausschließlich aus diesem Lande verschrieben wurden, mußten selbst die größten Meister des Auslandes, wie Händel in England, sich ihren Gewohnheiten fügen. Nur die Franzosen und unser J. S. Bach blieben in gewissem Sinne unabhängig.

Die Venezianer.

Die musikalische Aufgabe der Melismatik erfassen die Venezianer in weiterem Sinne als Monteverdi. Diente sie ihm in erster Linie zur Charakteristik, so wird sie ihnen nunmehr auch ein wesentliches Element der Melodiebildung und Thematik selbst. Sie fungiert dann musikalisch selbständig, ohne Beziehung zur Situation, zu den Affekten anzustreben und zwar in den geschlossenen Formen ebenso, wie im Rezitativ, dort wo es in melodische Wendungen übergeht. Diese hier stark hervortretende Bestimmung des vokalisierenden Elementes der Melodiebildung dürfte mitbestimmt worden sein von dem nunmehr reicheren Gebrauche der Instrumente, insbesondere der Violinen, die vielfach das Thema voranschicken oder es dem Gesang folgen lassen. Die Komponisten denken nun nicht mehr rein vokal, gestalten vielmehr so, daß Stimme und Instrumentenspiel zu ihrem Rechte kommen. Betrachten wir das Beispiel aus Cavallis „*Egisto*“ (D 1), so wird die gleichzeitig gesangliche und instrumentale Bestimmung des Themas sofort klar. Aber auch im Verlaufe des Gesanges an Nebenstellen, also abseits der Hauptthemen, treten nun überall lediglich melodisch gemeinte Koloraturen hervor, nicht nur in lebhaften Allegri, sondern selbst in getragenen breiten Sätzen. Ich verweise als Beispiel auf den Gesang „*Delizie contente*“ im „*Giasone*“ des Cavalli.[1]) Wo im Rezitativ die Sprachdiktion in Melodie übergeht,

[1]) Publ. d. Ges. f. Musikforschung. Bd. 12, S. 19 ff.

stellen sich überall gerne Melismen ein. In dem gewaltigen, an Größe und Kraft des Ausdrucks kaum wieder erreichten Aufruf der Creusa[1]) „*Enea, Enea*“ in der „*Didone*“ schließt der erste Abschnitt mit einer absteigenden Vokalise auf „*piange*“. (D 2.) Bei Cavalli herrscht immerhin noch eine weise Ökonomie in der Anwendung melodischer Tonformeln, dagegen zeigt uns Cesti ein weiteres Anwachsen und Zunehmen üppiger Tonphrasen, die in ihren barocken Formen die schlichte Gliederung zu überdecken gerade so bestimmt erscheinen, wie die überreichen figürlichen Dekorationen der Fassaden profaner und kirchlicher Bauten jener Zeit den Grundriß.

In der Anwendung der Koloratur im Dienste der Charakteristik und Tonmalerei schließen die venezianischen Dramatiker an Monteverdi an. Auch sie gehen von der madrigalesken Anlehnung an das Wort aus, dringen aber doch schon nicht selten zu einer Gestaltung vor, die auf den Affekt selbst, ja auf die Gesamtsituation ein helles Licht wirft. Im Rezitativ wie in der Arie verfehlen sie selten die Gelegenheit, einzelne Worte melismatisch zu illustrieren, sei es für äußere, sei es für seelische Vorgänge.[2]) Im „*Giasone*“ beklagt Delfa die Vergänglichkeit des Schönen in einem getragenen Gesang in E-moll.[3]) Die Worte „*rotino*“ und „*fugace*“ veranlassen die Einführung zweier Tonformeln, die sich nur auf die Beziehungen zu ihnen deuten lassen. In der zweiten Strophe kehren sie wieder, hier auf Worte, denen sie nicht entsprechen. (D 3.) Es drängt sich hier eine Parallele zwischen der gleichnisreichen Sprache der Literatur und der Musik jener Zeit auf. Wie dort bilderreiches Nebenwerk den Gedanken überwuchert, so liebt es die Tonkunst, das Wesentliche mit einer Fülle von Einzelheiten, nebensächlichen Zutaten zu umhüllen. Wenn Cesti im „*Prencipe generoso*“ den Triface versichern läßt: „Wenn in dem Meere eines widerspenstigen Schicksals sich der Sturm erhebt, darf man die Hoffnung nicht verlieren“, lehnt die musikalische Behandlung an das sprachliche Gleichnis an, illustriert die Worte „*torbido*“ und „*procella*“ in weiten Gängen, die über neun Takte von den siebenundzwanzig Takten des Gesanges einnehmen, und gibt dem Vordersatze mit dem Gleichnis vierzehn Takte, bis der sprachliche Hauptsatz, der den eigentlichen Gedanken bringt, einsetzt. (D 4.) Ja, man kann sagen, das Bedürfnis, tonmalerisch zu wirken, bestimmt geradezu die Form und führt zu Erweiterungen, die die Verhältnisse der natürlichen Gliederung verschieben. Wir haben hier die Anfänge einer für die spätere Zeit

---

[1]) Mitgeteilt vom Verf. Monatsh. f. Musikgesch. 1893, S. 64 ff.

[2]) Beispiele in der Neuausgabe v. Cestis „la Dori“. Publ. d. Ges. f. Musikforschung, Bd. 12, und Neuausgabe v. Cestis „Pomo d'oro“, Denkmäler d. Tonkunst in Oesterr., Bd. 2—5.

[3]) Publ. d. Ges. für Musikforschung, Bd. 12, S. 54.

bedeutungsvollen Formgebung, auf die ich später bei A. Scarlatti wieder zurückkomme.

Zur wirklichen Charakteristik durch tonmalende Melismen erheben sich die Venezianer in vielfach recht gelungener Weise. Kretzschmar verweist auf die Arie des Borea in der „*Eritrea*“ des Cavalli. Ich möchte noch in erster Linie die bukolischen Szenen hervorheben. Im „*Egisto*“ desselben Meisters schließt an den Prologo eine stimmungsvolle Morgenszene an, in der Livio und Clori den Vögeln, Blumen und Lüften zusingen. Hier breiten sich überall die reizendsten Tongänge, wie duftige helle Schleier über den Untergrund einer zarten köstlichen Melodie aus.[1]) Sie sind es, die dieser Idylle einen frischen Naturhauch zuführen. Ferner ist es der Affekt einer gehobenen Stimmung, der Freude, des Triumphes, der sich allerwegs in langen Passaggien entlädt, oft das Rezitativ durchsetzend, wie in der vierten Szene des ersten Aktes von Cavallis „*Ciro*“, als der Elmira Ciro angemeldet wird. (D 5.) Zuweilen konzertieren die Instrumente mit der Singstimme. Ein prachtvolles Stück weist die sonst schwächere „*Erismena*“ des Cavalli auf in dem „*Vittoria, Vittoria*“ des Agrippa (Akt 1, Szene 5), dessen Thema fast notengetreu mit dem gleichnamigen, weltberühmten Gesang des Carissimi übereinstimmt. Hier folgt die erste Violine den Gängen der Baßstimme in Duodezimen, also eine schon der venezianischen Oper geläufige Kombination, welche die neapolitanische Schule von ihr übernahm. (D 6.)[2])

Konstruktiv erbaut sich die Passaggie auch jetzt auf der Tonleiter und ihren Ausschnitten, nimmt natürlich auch andere Intervalle, wie Terzen- und Quartenschritte auf, mischt ihr auch Terzengänge ein, und benutzt die wiederholte gehauchte Note gleicher Tonhöhe, die Nachschlags- und Doppelschlags-Bewegungen. In Arpeggien geht sie dort über, wo kriegerische Rufe erklingen, indem dann die Stimme die tromba nachahmt.[3])

Die Manieren bilden ein wesentliches Rüstzeug des melismatischen Figurenwerkes der Venezianer. Der Vorschlag, also eine kurze, vor der Hauptnote eingeschobene Note erscheint nunmehr fast ausnahmslos in jambischer Form, also vorweggenommen und unbetont, vorzüglich bei den Schlüssen, und zwar so, daß er harmonisch die Auflösung der vorangegangenen Hauptnote bildet, so daß nur die sprachliche Verbindung mit der zweiten Hauptnote ihn rhythmisch als Vorschlag charakterisiert. (D 7 a, b.) Doch finden sich bereits zahlreiche kurze Noten, die wirklich als

---

[1]) Mitget. v. Verf. i. d. Monatsheften f. Mus.-Gesch. 1893, S. 95.

[2]) Eine ähnlich gestaltete Arie in Cestis „Pomo d'oro“. Denkmäler der Tonk. i. Oesterr., Bd. 2, S. 50 ff.

[3]) Ein Beispiel: Publ. d. Ges. f. Musikforschung, Bd. 12, S. 104.

Nebennoten, lediglich ausschmückend eintreten, also wirklich jambische kurze Vorschläge, natürlich stets mensuriert notiert, und zwar stets absteigend, wie ja auch diese Figur der klassischen Zeit in der Regel sich abwärts bewegt, häufig als obere Sekunde (D 7 c und d), also bereits ganz den von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts aufgestellten Regeln konform, sehr häufig auch in der der klassischen Zeit geläufigen Funktion, Terzenschritte zu überbrücken. (D 7 e.) Wie Monteverdi gebrauchen die Venezianer frei eintretende Vorschläge im Rezitativ bei Ausrufen des Schmerzes, der Klage. Sie sind dann immer leitereigen zum Basse und die Hauptnote Dissonanz, mildern also ihre Härte und betonen den schmerzlich klagenden Affekt. (D 7 f.) Das gelingt Cavalli besonders gut in dem erwähnten Monologe der Creusa, wo sie ausruft: „Wenn du, Enea, gehst, wer bleibt, den süßen Ascanio, unseren Sohn, zu behüten.“ [1])

Trochäische, kurze Noten, vor der Hauptnote eingeschaltet, sind ungemein selten. In Cestis „*Pomo d'oro*“ kann ich nur ganz wenige nachweisen. In der Arie der Alceste „*e questa ad ogn'ora*“ könnte man sie als Auflösung der vorhergehenden Dissonanz betrachten, wenn nicht eben die rhythmische Stellung als These diese Wirkung aufhöbe. (D 7 g.) Einen wirklich dissonierenden trochäischen Vorschlag finde ich in dem Gesange der Alceste „*o teneri sensi*“ [2]) am Schluß, wo das Achtel *g* der Altstimme mit dem Quartsextakkord auf *a* dissoniert (D 7 h). Jedenfalls bildet der trochäische Vorschlag bereits in dieser Periode eine seltene Ausnahme gegenüber dem jambischen, der uns fast auf jeder Seite begegnet. Dies festzustellen ist von Wichtigkeit, weil das 18. Jahrhundert mit Agricola und Ph. Em. Bach einen energischen Kampf gegen diese Art der Vorschläge eröffnet.

Der Nachschlag erscheint als einfacher und als doppelter. (D 8 a—e.) Der Doppelschlag tritt auch hier in zwei Formen auf, einmal mit der Vorschlagsnote beginnend, sodaß die Hauptnote den zweiten und vierten Ton bildet (D 9 a), und mit der Hauptnote einsetzend, hauptsächlich als Kadenzformel (D 9 b, c). Auch in den Passaggien spielt er eine große Rolle. (D 9 d.) Der Schleifer in zwei Noten ist auch hier bereits nachweisbar. Wir hatten ihn bei Monteverdi, vorzüglich bei Luigi Rossi als beliebtes Ornament nachgewiesen. Auch hier tritt er in dieser Funktion wiederholt auf, noch nicht aber, wie später, schon bei Stradella, als Bestandteil der Themenbildung. (D 10.) Der durch das Zeichen *t* angedeutete Triller, der hier natürlich stets die Sekundenbewegung bedeutet, vervollkommnet das reiche Arsenal der melismatischen Tonreihen der

---

1) Vergl. Monatsh. f. Musikgesch. 1893, S. 66.

2) Denkmäler d. Tonk. i. Oesterr. Bd. 3, S. 41 und 47.

Venezianer. In der Kadenz hat er seinen vorzüglichsten Sitz. Ganz- und Halbschlüsse figurativ zu beleben, war auch der römischen Oper und Monteverdi nicht fremd; sie begnügen sich mit kurzen melismatischen Formeln. Cavalli und Cesti beginnen nun nach dem Vorbilde der Kantaten des Carissimi und Luigi Rossi die Schlüsse ausgiebiger zu gestalten. Einmal bereiten sie ihn gerne durch ausgedehnte melodische Formeln vor, ja sie hängen dem tonalen Abschluß eine melismatisch gestaltete Coda an. Dann aber schmücken sie überdies noch die Finalformel selbst mit zierenden Bewegungen, überall natürlich unter strikter Einhaltung der Taktbewegung. Wir stehen hier also bereits vor den beiden Haupttypen der Kadenz der neapolitanischen Schule und der altklassischen Kunst Bach-Händels. Als Zierrat der Kadenz selbst dienen Doppelschlag, Schleifer und Triller. (D 10.) Auch Halbschlüsse werden zuweilen mit melodisch zerlegter Oberstimme gebildet (D 10c aeolischer Halbschluß). Zuweilen finden sich auch vollständig ausgeschriebene Kadenzen auf der liegenden Dominante, wie im Prologo von Cavallis „*Egisto*". (D 11.) Der Wunsch, die Schlüsse zu befestigen, tritt hier überall in Erscheinung und führt einmal dazu, nach eingetretenem Ganzschluß eine Coda einzulegen, und dann die letzten Worte nochmals auf eine mehrtaktische Phrase anzuführen,[1] dann aber dem eigentlichen Schlusse eine mehr oder weniger ausgedehnte melismatische Schlußformel vorauszuschicken.[2] Beide Arten der Kadenz, sowohl die vorbereitende, als auch die der Finalklausel eingeschaltete, übernehmen die Neapolitaner sowohl, wie auch Händel.

Alessandro Stradella.

Den Venezianern nahe stehen Alessandro Stradellas Opern. Ich kann mich hier darauf beschränken, auf die Ausführungen Heinz Heß's hinzuweisen. Eigentümlich ist seiner Melodiebildung die reiche Verwendung des Schleifers, auf dem „die sinnliche Weichheit von Stradellas Melodik vorzüglich beruht". Mit seiner Passaggie verfolgt er wenigstens regelmäßig einen künstlerischen Zweck, wenn auch nur den äußerlicher Charakterisierung zur Hervorhebung einzelner Begriffe. Jedoch dringt er bereits dazu vor, ein Stück ganz auf tonmalerischer Basis zu errichten. Die Passaggie tritt dann nicht unvermittelt auf, sondern

---

[1]) Beispiele: Publ. d. Ges. f. Musikforschung, Bd. 12, S. 162 und Denkmäler der Tonkunst i. Oesterr., Bd. 3, S. 141 am Ende.

[2]) Vergl. Denkmäler a. o. O. S. 24 am Ende u. S. 27, System 4.

[3]) »Die Opern Alessandro Stradellas«. Publ. d. I. M.-G., Beihefte 2. Folge III. Leipzig 1906, S. 32 ff.

thematisch.[1]) Originell ist seine Verwendung der Passaggien und Verzierungen im Dienste parodistischer Komik.

Die Neapolitaner.

Francesco Provenzale.

Auf Francesco Provenzale und seine dramatischen Werke hat zuerst Rolland[2]) hingewiesen. Eine genauere Prüfung[3]) hat mir die Ueberzeugung verschafft, daß wir in ihm nicht nur den ersten bedeutenden Meister Neapels, sondern geradezu das Haupt seiner Schule zu begrüßen haben. In der Ausgestaltung der Arienform insbesondere bereitet er vor, was Scarlatti vollendete. Seine Melodik der seriösen Teile zeigt eine außerordentliche Kraft der Gestaltung, eine gewisse Schwermut, eine tief ernste, oft rührende Weichheit der melodischen Substanz. Ganz eigenartig ist er im komischen Stil. Die Ansätze der venezianischen Oper hat er in genialer Weise ausgebildet, und die Arien dieses Stils sind unübertreffliche Vorbilder nicht nur für Scarlatti, sondern für die komische Oper der Italiener überhaupt geworden. Kaum hat ihn Scarlatti hier selbst in seinen glücklichsten Stunden erreicht. In ihrer sprudelnden Laune und Frische, in ihrer glücklichen formalen Abrundung gemahnen sie selbst an Mozart. Seine Stellung zur Melismatik entspricht der Größe des Mannes. Nie und nirgends erniedrigt er sie zu handwerklicher Virtuosität, ein Vorwurf, von dem Scarlatti durchaus nicht überall freizusprechen ist. Sie artet nie zur leeren Formel aus, bleibt stets ausdrucksvoll, dem Geiste des Musikstücks angemessen, mag es nun ernst getragen, oder heiter und ausgelassen sein, und erhebt sich zuweilen zu eindringlichster Vertiefung der Stimmung. Stellidaura — in der *Stellidaura vendicata*, 1678 — liebt Armidoro. Orismondo, der Fürst, stellt ihr nach, sodaß jener seine Liebe geheimhalten muß. In einem Duette kündet Stellidaura ihre Besorgnis, Armidoro sucht sie zu trösten. Ahnungsvolle Bangigkeit liegt über dem Ganzen. Wie prächtig hat der Komponist diese Stimmung in dem Melisma wiedergegeben. (D 12 a.) Man beachte die ungewöhnlichen Schritte der verminderten Terzen und übermäßigen Quarten. In ähnlicher Weise äußert Armidoro seine Liebesqual (D 12 b), später seine Eifersucht (D 12 c), als er einen Brief der Geliebten zu Gesicht bekommt, den er an den Nebenbuhler gerichtet glaubt. Auch Energie und Entschlossenheit charakterisiert Provenzale in ausgezeichneter Weise

---

[1]) Vergl. Hess a. o. O. S. 38.

[2]) Histoire de l'Opéra avant Lully et Scarlatti, Paris 1895.

[3]) Vergl. d. Verf. Aufsatz »Provenzale als Dramatiker«. Sammelbd. d. I. M.-G. VII, S. 608.

in melodischen Tonformeln. Stellidaura stürzt in des Fürsten Zimmer, ihre Rache an dem Frevler, der ihren Geliebten zu töten versucht hat, zu nehmen. Ohne Rezitativ setzt sie sofort mit einer Arie ein, deren energische Rhythmik an Händel gemahnt. (D 12 d.) Freilich konserviert Provenzale neben dieser höheren Gattung auch die alte, an das Wort gebundene Tonmalerei, aber in durchaus maßvoller Weise. Die kleinen Verzierungen übernimmt er, ohne hier wesentlich Neues hinzuzufügen. Deshalb werden einige Beispiele im Anhange genügen, ihn auf diesem Felde kennen zu lernen. (D 12 e—o.) Unter D 12 m teile ich einen Echoeffekt mit, der sich bereits in dieser Periode häufig findet.

Alessandro Scarlatti.

Alessandro Scarlatti,[1]) dem hier mit Rücksicht auf sein Ansehen, die große Zahl seiner Werke und auf seinen Einfluß in der gesamten Musikwelt ein größerer Raum bewilligt werden muß, gehört zu denjenigen Erscheinungen in der Geschichte der Musik, die in dem Ausbau vorgefundener Formen, in der Entfaltung fruchtbarer Keime der Vergangenheit ihre Bedeutung haben. Neue Gesichtspunkte hat er dem musikalischen Schaffen, und dem musikalischen Drama insbesondere, nicht eröffnet. Er lenkt ohne Besinnen in jene von seinen Vorgängern betretenen Pfade ein und verfolgt sie bis an das Ende seiner Schaffenszeit. Scarlattis Entwicklung zeigt keine Abkehr, wie diejenige der großen deutschen Meister Händel und Gluck. Er bleibt der Opernlieferant der großen italienischen Städte, bemüht, dem Geschmacke des Publikums zu entsprechen. Scarlatti war eine durchaus lyrische Natur. Er schließt deshalb an die Bewegung an, die sich in Venedig durch Cesti, in Neapel durch Provenzale, seinen Lehrer,[1] und in Rom durch Luigi Rossi vorbereitet hatte. Dramatisch zu gestalten, wie Cavalli, war ihm versagt. Für den Ausbau der Oper als Drama hat er nicht nur nichts geleistet, ihr vielmehr den Weg nach dieser Richtung auf Jahrzehnte hin verlegt. Aber die musikalische Technik verdankt ihm viel. Das Harmoniesystem der Klassiker hat er geradezu geschaffen, die musikalischen Formen in Symphonie und Arie in ungeahnter Weise bereichert und bis ins feinste Detail hinein ausgearbeitet. Seine orchestrale Instrumentation ist weit reicher als die seiner Vorgänger, die Stimmführung weit sorgfältiger und fesselnder, dazu kommt sein schier uner-

[1]) Ich bemerke, dass ich eine grosse Anzahl Partituren Scarlattischer Opern der Bibliotheken von Neapel, Rom (Cecilia), Florenz und Modena durchgesehen habe. Den Bestand der französischen und belgischen Bibliotheken kenne ich leider nicht. Erst nach Niederschrift dieses Abschnittes kam mir Dents Buch »A. Scarlatti« zu Händen. Sein Inhalt konnte mich nicht zu Aenderungen meiner Ansicht bestimmen.

schöpflicher Reichtum an melodischen Gedanken und die Fähigkeit, Stimmung und Situation durch prägnante, charakteristische Themen zu erfassen und mit einem Ruck ins hellste Licht zu setzen. Seine Entwicklung in dieser Hinsicht hat sich allmählich vollzogen. Vergleicht man seine Frühopern, etwa den „*Prigioniero fortunato*“ oder „*Dal male il bene*“, mit seinen letzten Arbeiten, dem „*Cambise*“ und „*Tigrane*“, so erkennt man wohl noch dieselbe melodische Grundlinie, aber formal, in der Ausgestaltung der Arie, in der Instrumentation, vor allem aber in der Erschöpfung der poetischen Grundlage läßt dieser Vergleich erkennen, wie weit er sich in den vierzig Jahren seines Schaffens vorwärts geschoben hat. Das Aufgebot an Mitteln wird stetig größer, die Instrumentation wohlklingender und komplizierter; die Vorliebe für die Beteiligung konzertierender Instrumente nimmt zu, die Arie gewinnt an Ausdehnung, insbesondere durch Ausdehnung des ersten Teiles, die harmonischen Beziehungen der einzelnen Teile zu einander werden mannigfacher, die Harmonik kühner, die melodische Phrase selbst gewandter und ausdrucksvermögender.

Diente in der römischen Oper, bis zu Luigi Rossi, bei Monteverdi und auch bei seinem Lehrer Provenzale die melismatische Tonformel in erster Linie als Ausdrucksmittel, in tonmalendem Sinne, oder als Ausfluß eines gesteigerten seelischen Gefühles, so schlägt sich Scarlatti hierin ganz auf die Seite Cestis und der Kantatenkomponisten. Der Übergang aus dem syllabischen in den melismatischen Gesang will nicht mehr, wie bei jenen, etwas Besonderes sagen, eine poetische Idee verkörpern, ein Wort hervorheben, oder einer Stimmung Ausdruck geben, die der syllabische Gesang nicht erschöpfen konnte. Wohlverstanden, das Melisma dient auch bei ihm noch den Zwecken der Charakteristik, aber es wird ihm, wie seinen Schülern und Nachfolgern ein wesentlicher Bestandteil der Melodie selbst. Nicht nur werden die Arienthemen selbst schon ohne jeden, aus der Poesie resultierenden Anlaß melismatisch, ja ziergesanglich gestaltet (E 1), es dient auch als thematisches Hilfsmittel zur Verarbeitung und zur Vollziehung modulatorischer Uebergänge. Die Arie „*Amanti, piangete*“ in der „*Griselda*“ (E 2) beginnt in g-moll, wendet das Thema nach d-dur, geht dann nach d-moll, mit dem Sextakkord auf *f*, und sucht seinen ersten Halbschluß in a-dur. Zur Modulation von d-moll nach a-dur wird ein langes — übrigens sehr schönes — Melisma benutzt, das eben nur diese musikalische Funktion erfüllt, in der Poesie und Wortunterlage („*consolatevi*“) keine Rechtfertigung findet. Die Passaggie ist um ihrer selbst willen da, sie bedarf keiner der Poesie entnommenen Begründung. Daß mit der Ablösung der vokalisierenden Phrase von der poetischen Unterlage in dramatischer

Hinsicht eine abschüssige Bahn betreten wurde, zeigt sich bei Scarlatti in erschreckender Deutlichkeit. Nicht als ob es Scarlatti an musikdramatischem Sinn gänzlich gefehlt habe, ist er doch noch bestrebt nach dem Muster Monteverdis wenigstens den einzelnen Szenen einen inneren Zusammenhang zu wahren, wenn er Motive, ja ganze Arien wiederholen läßt, wie in der sechsten Szene des ersten Aktes in „*L'onesta negli amori*" und mehrfach in der „*Teodora Augusta*". Aber die Umrissung der Charaktere, die Einbeziehung der Handlung in die musikalische Gestaltung wird vernachlässigt, und nur das Rezitativ, vielfach bis zum Secco abgeschwächt, hält den Faden des Verlaufes in der Hand, die Arie dagegen, auf deren Ausbau der musikalische Nachdruck liegt, entspricht wohl der jeweiligen Situation und den die Handlung beherrschenden Affekten, versäumt aber nicht selten den Anschluß an das Ganze und bedeutet dann mehr einen unliebsamen Stillstand, als eine Klarlegung der Handlung oder Vertiefung der Charakteristik. Innerhalb dieser Grenzen freilich erhebt sich Scarlatti nicht selten, wo die poetische Anregung ihn fortreißt, zu mächtiger und zwingender Größe des Ausdrucks. Im „*Cambise*" und „*Tigrane*", Opern seiner letzten Schaffensperiode, insbesondere, ragen einige Gesänge zu wahrhaft großer Tragik empor und gehören melodisch und harmonisch zum Erhabensten, was uns die italienische Kunst geschenkt hat. Aber überall erscheinen doch auch Bildungen, die erkennen lassen, daß selbst nur eine musikalische Erschöpfung des Arientextes — ganz abzusehen von der dramatischen Beziehung zum Ganzen — garnicht mehr Endzweck dieser Musik ist, daß es vielmehr auf Füllung der Form mit musikalisch schön gestalteten Gedanken, unabhängig von der poetischen Unterlage, in erster Linie ankommt. Ist noch, vorzüglich in den langsamen Sätzen, in der Strophenarie, also dort, wo kein *Da capo* vorliegt, für die die Frühoper „*Onestà negli amori*" besonders gelungene Muster aufweist, ein schönes Gleichgewicht zwischen Poesie und Musik gewahrt, so tritt dort, wo die Form zu Dehnungen und Textwiederholungen zwingt, dort besonders, wo ein ganz kurzer Text von etwa vier Versen zu einer weitausgebauten dreiteiligen Arie aufgebauscht ist, ein rein sinnliches Musizieren hervor, das keine geistige Anlehnung an die Worte mehr sucht. Dann sinkt das Wort herab zum Träger des physischen Stimmtones, eine geistige Bedeutung fehlt ihm ganz oder doch fast völlig. Als Beispiel solcher, bis zur Tonspielerei herabsinkender Wendungen wähle ich eine Arie aus dem „*Prigionero fortunato*", also einem Frühwerke, (E 3)[1]) und die Arie

[1]) Schon in einer seiner ersten Opern, der »Teodora Augusta«, kommen solche abnormen Bildungen vor.

„*quando tiranno Amore tra lacci prende un core, l'alletta e lo lusinga, ma scempio poi non fa*" aus „*Griselda*". (Wenn die allmächtige Liebe ein Herz in Fesseln schlägt, so drückt sie es nieder, oder schmeichelt ihm, aber sie vermag nicht es zu verwüsten), wo die fade Koloratur auf dem liegenden Basse sich besonders unangenehm zur Sentenz in Widerspruch setzt. (E 4.)

Der Aufschwung des konzertierenden Instrumentenspiels, der in den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts in Italien einsetzte, konnte auf die Oper nicht ohne Einfluß bleiben. Wie die römische Oper in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich mit der bewährten Kunst der Polyphonie befruchtet hatte, so erleben wir jetzt wiederum, daß der Oper von außerhalb neue Anregungen zugeführt werden. Scarlattis Stellung zum Drama war von vornherein so geartet, daß er ein musikalisches Element einzuführen bereit sein mußte, das ihm eine erwünschte Abwechslung und eine Steigerung musikalisch-schöner Ausdrucksformen gestattete. So benutzt er denn unbedenklich konzertierende Soloinstrumente, insbesondere die Violine, die Violetta d'amore, das Violoncello und die Tromba, und es entstehen unter seiner geschickten Hand wundervolle Kombinationen mit der Singstimme, so lange die Eigenart des instrumentalen und gesanglichen Partes gewahrt wird. Aber die Rivalität führt auch zu einer erhöhten Anspannung der Leistungen der Singstimme. Den Tonreihen der Soloinstrumente zu entsprechen, diente der melismatische Gesang. Hier wird nun vielfach die Grenze des gesanglich Zulässigen und Schönen überschritten und die Singstimme in der Nachahmung instrumentaler Gänge zu Wendungen gezwungen, die, selbst von der bravourösesten Technik unterstützt, als Ausartungen empfunden werden müssen. Dies tritt besonders in Erscheinung, wo die Tromba konzertiert. Dieses Instrument dient auch bei Scarlatti vorzugsweise Stimmungen kriegerischer Entschlossenheit, wirkt aber auch dort, wo ein seelischer Kampf auszufechten ist. Einen solchen schildert die Arie „*ondeggiate*" im „*Prigioniero fortunato*" (E 5) bei den Worten *gran battaglia m'accende nel cor.* Die Stelle ist auch tonmalerisch charakteristisch, worauf ich noch später zu sprechen komme. Hier diene sie nur als Beispiel, wie weit dieser große Meister des Kunstgesanges vom rechten Wege abweicht, wenn er die Stimme zu einem Wettkampfe mit einem Instrumente zwingt, bei dem es schließlich nur auf die stärkste Lungenkraft, also eine rein physische Leistung, ankommt. Glücklicherweise sind solche Ausschreitungen nicht allzu häufig.[1])

---

[1]) Im »Tigrane« ist der Triumphzug der Tomiris mit einem Aufgebot reicher Mittel ausgestattet, durch Sopransolo, vierstimmigen Chor, konzertierende Oboe und D-Trompete. Hier bewahrt Scarlatti eine weise Zurückhaltung; der Stimme ist nichts Unschönes oder auch nur instrumental Gedachtes zugemutet.

Ich erwähnte bereits, daß **Scarlattis** Behandlung des **Orchesters** eine weit reichere und sorgfältigere ist, als die seiner Vorgänger. Er vertraut ihm nicht selten schon die musikalische Charakteristik an, und zwar schon in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit. Wenn in der „*Amazone guerriera*“ von 1689 Alvida sich verraten glaubt und ausruft: „*all' armi, o cor tradito, voglio vendicarti*“, so hätte jeder andere Meister früherer Zeit sie ihren Zorn in raschen energischen Passaggien sich entladen lassen. Hier aber verharrt sie in syllabischer Deklamation, Dreiklangsschritte bevorzugend, und die Instrumente, jedenfalls das Streichquartett schildert in bewegten unruhigen Gängen, welcher Sturm in ihrem Herzen tobt. Und solche Bildungen treffen wir fast in jeder seiner Opern. Daß mit ihnen ein wesentlicher Fortschritt angebahnt war, ist nicht zu verkennen. Indessen übte die regere Beteiligung des instrumentalen Körpers, insbesondere die erweiterte und sorgfältigere Aussetzung der Ritornelle, auch gewisse nachteilige Rückwirkungen auf den Gesang aus, eine Erscheinung, die wir bereits bei den Venezianern beobachtet haben. **Scarlatti** denkt seine Themen nicht immer mehr rein vokal, stellt vielmehr zuweilen ein instrumentales Thema im Ritornell auf, mit dem sich dann die später mit ihm einsetzende Singstimme abfinden muß. Dann kommt es wohl vor, daß ihr Tonwendungen entfallen, die nicht gesanglich, sondern instrumental klingen; die Grenze des gesanglich Zulässigen wird dann vielfach ebenso überschritten, wie in der Konkurrenz mit konzertierenden Instrumenten. Als Beispiel wähle ich eine Arie aus der „*Teodora Augusta*“. (E 6.) Die spätere neapolitanische Schule ist von diesem Verfahren gleichfalls nicht frei. So sehr **Händel** von ihr beeinflußt erscheint, die Unterscheidung vokalen und instrumentalen Stils hat er überall festgehalten.

Daß gegenüber einer solchen erweiterten Bedeutung der melismatischen Passaggie ihre der älteren Oper eigene Bestimmung, tonmalend oder charakterisierend zu wirken, zurücktreten mußte, ist klar; denn ist sie das musikalische Ohr in diesem — also melodischem —. Sinne zu hören gelehrt, so wird seine Empfänglichkeit für ihre Beziehung zur poetischen und dramatischen Substanz abgeschwächt. In der Tat tritt denn auch bei **Scarlatti** die eigentliche Wortmalerei, also das Streben, ein einzelnes Wort musikalisch zu illustrieren, zurück und, wo sie statthat, regelmäßig nicht bloß als Äußerlichkeit, sondern im Einklang mit dem musikalischen Erfassen des Ganzen. Dann erscheinen wohl auch im Rezitativ ausdruckvermögende Passaggien auf Worte wie *folgore, ondeggiare, sospirare, tempeste* und andere. Im „*Tigrane*“ beginnt ein von den Streichern, ohne Cembalo begleitetes Rezitativ mit einer rollenden Figur auf *folgore*. (E 7.) Sehr häufig werden bereits die Streichbässe des Continuo oder ein konzertierendes Instrument herangezogen, kräftigere

Farben aufzutragen. In einer Arie der Oper „*Clearco in Negroponte*“ fällt der Baß der Streichinstrumente, wo die Gesangsstimme das Wort „*tempeste*“ ausspricht, in eine rollende, Donner und Sturm andeutende Sechzehntelbewegung, auch hier durchaus im Geiste der Anlage des ganzen Stückes, während die Singstimme im Orgelpunkt einen Ton festhält, bis dann nach erfolgtem Schluß die Singstimme dieselbe Passaggie wiederholt und der Baß lediglich begleitet. (E 8.) Die weitere Begriffsbestimmung des Melismas bei Scarlatti ist es, wie angedeutet, die ihn zwingt, dort, wo er auf ton- oder stimmungmalende Effekte ausgeht, zu kräftigeren Mitteln zu greifen, wo die ältere Oper mit weit einfacheren auskommen konnte. Er baut denn auch öfter, wie bereits vor ihm in vereinzelten Fällen Stradella, ein Tonstück vollständig auf tonmalerischer Grundlage auf, wobei Instrumente und Gesang zusammenwirken. Ich wies bei den Venezianern bereits darauf hin, daß die Vorliebe für die Tonmalerei dahin führte, schildernde Worte der Textunterlage, wie *ondeggiate, susurrate* zum Ausgangspunkt der Anlage des Stückes zu machen, auch wenn der poetische Inhalt garnicht auf eine Schilderung äußerer Vorgänge, sondern auf einen seelischen Effekt hinausläuft. Während aber dort, bei den Venezianern, diese tonmalerischen Elemente noch nicht restlos im Ganzen aufgehen, gelingt es Scarlatti nicht selten, den tonmalerischen Inhalt mit dem seelischen Affekt zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen. Freilich nicht überall. Vielfach kontrastieren auch bei ihm die auf Tonmalerei angelegten Floskeln zu dem eigentlichen textlichen und musikalischen Inhalt, oder suchen wenigstens keinen intimeren Zusammenschluß.[1]) Dagegen ist er dort besonders erfolgreich, wo er den Schmerz oder die Sehnsucht eines liebenden Herzens in einem bukolischen Bilde veranschaulicht, wozu ihm eine textliche Wendung, oft nur ein Wort die Handhabe bietet. Dann tragen die musikalischen Naturschilderungen, wie das Murmeln der Lüfte, das Plätschern der Quelle, die Entfaltung der seelischen Vorgänge, also den wesentlichen Inhalt. Sie sind dann nicht mehr eine künstliche Drapierung, sondern ein gut gewähltes Milieu. Reinhard Keiser wird hier, wie wir sehen werden, von Scarlatti glücklich beeinflußt. Ich teile (E 9 u. 10) zwei Stellen aus analog behandelten Szenen im „*Prigionero fortunato* und „*Tigrane*“ mit. Dort ist der Wunsch zweier zum Duette vereinigten Liebender: Quelle und Weste mögen die Blumen vor der Glut ihrer Liebestreue schützen, hier die Vorstellung: Das Lüftchen trage die Worte zu: es ist süß für die Liebe zu sterben, in tonmalerisch ausgebildeten Stücken an-

[1]) Was bei Händel immer der Fall. Man betrachte beispielsweise nur, wie in der Arie Josuas »Weil Kidrons Bach« der tonmalende erste Teil zu dem Mittelsatz, dem Träger des eigentlichen Gedankens harmoniert.

sprechender Grazie und bestechenden Liebreizes verkörpert. Besonders dieses (E 9) glänzt durch harmonische Feinheiten und veranschaulicht höchst realistisch durch seine Sechzehnteilbewegungen, an denen die Streicher und die Stimmen partizipieren, das leise Geräusch der die Blätter des Haines bewegenden Lüfte. Fein empfunden ist es, wenn dort, wo das Wort „*morire*“ zum ersten Male ausgesprochen ist, die malerischen Bewegungen plötzlich aufhören und die Charakteristik in *sospiri*, Atempausen, durch hörbares Atmen ausgefüllt, gelegt wird. In dem Duett aus „*Prigionero fortunato*“ (E 10) ist das Echo zu reizenden Effekten verwandt, indem eine zweite Stimme die Tonphrase der ersten im *pianissimo* wiederholt. Immerhin ist diese Art der musikalischen Naturschilderung verschieden von der germanischen, bei Bach bereits nachweisbaren, aber erst durch Weber, Schubert und Mendelssohn gepflegten. Diese projiziert in das Naturbild das seelische Empfinden. Ein berühmtes Beispiel ist das ariose Rezitativ in Bachs Matthäus-Passion: „am Abend da es kühle ward“. »Was aus diesen Tonreihen uns anhaucht, ist nicht zunächst die religiöse Empfindung des Friedens und der Erlösung, mit welcher der Text sich beschäftigt. Es ist Abendstimmung; jene Empfindung kommt erst durch Vermittlung derselben musikalisch zur Geltung. In das Naturbild wird hineingefühlt, was an dieser Stelle die christlichen Herzen bewegt.«[1]) Händel fußt hier auf italienischer Kunst. Er entnimmt zwar den Vorgängen in der Natur musikalische Motive; sie aber zu einem Spiegelbilde seelischer Affekte auszugestalten, liegt ihm fern. Mystisches Versenken, wie es der Naturromantik der deutschen Lyrik eigen, lag außerhalb seines Ideenkreises.

Wie die Venezianer, so verlegt auch Scarlatti nicht selten die Deutung seelischer Vorgänge in melismatische Gänge der Singstimme, wobei er regelmäßig an eine textliche Wendung, wie *dolor*, *gioia*, *dolce*, anknüpft. Doch befleißigt er sich, wie bei den tonmalenden Passaggien, im Zuge der Gesamtanlage zu verbleiben, sodaß die Unterstreichung nicht als Fremdkörper störend empfunden wird. Auch standen ihm bereits eine entwickeltere Harmonie und reichere orchestrale Mittel in solchem Grade zur Verfügung, daß er diese alten Auskunftsmittel vielfach dort entbehren konnte, wo sie früher geboten waren. So mischt er wohl auch gelegentlich die Farben harmonischer und melismatischer Mittel zur Schärfung des Ausdrucks. Wo im „*Clearco in Negroponte*“ in der Arie „*Dove mi trasse*“ von „*crudo dolor*“ die Rede ist, vereinigt er Singstimme und Instrumente zu einer Modulation, die durch ihre chromatischen Fortschreitungen wie ein schmerzlicher Aufschrei wirkt. (E 11.) Auch längere

[1]) Ph. Spitta, „J. S. Bach“, Bd. 2, S. 390.

Tonreihen schildern gerade solche Affekte des Schmerzes vielfach ungemein plastisch. (E 12.) Für diese Art der Charakterisierung, die noch in der Bach-Händelschen Kunst eine Rolle spielt, war ihm sicherlich Provenzale vorbildlich.

Bedeutungsvoller noch als solche Verwendungen des Melismas sind für die Entwicklung der Musik gerade auf dem Gebiete der Tonmalerei diejenigen Gesänge, die auf melismatischen Formeln so beruhen, daß sie die Gesamtcharakteristik des Stückes bestimmen. Um ein jedermann bekanntes Beispiel herauszugreifen, erinnere ich an die Arie des Harapha in Händels „Samson“: „Nein, solch ein Kampf!“. Sie erbaut sich auf martellierten Passaggien der Baßstimme, die keine schildernden Zutaten, sondern Ingredienzien des Stückes ausmachen, das in ihnen seinen Mittelpunkt sucht. Scarlatti gelangt zu dieser höchsten, und ästhetisch berechtigsten Form der Koloratur sehr selten. Ich kann aus dem mir zugänglichen Material nur eine Arie aus der „*Teodora Augusta*“ anführen: „*frangerò questi ritorti*“, (E 13), wo die Entschlossenheit des gefangenen Orismondo, seine Fesseln zu brechen, durch Passaggien veranschaulicht ist, um die sich die anderen Teile, als um ihren Mittelpunkt, gruppieren.

Daß die vokalisierenden Tonformeln auf die Form selbst Einfluß gewinnen, erklärt sich aus ihrer soeben dargelegten Bedeutung. Sie führt naturgemäß zur Erweiterung der Glieder, sodaß der Vorder- im Verhältnis zum Nachsatz, oder umgekehrt, oder daß ganze Teile zu anderen in ihrer Ausdehnung vielfach eine Verschiebung der Proportionen aufweisen. Scarlatti geht sogar im Streben nach Charakteristik so weit, die Arienform zu alterieren. Der Arie „*Al girar d'un suo bel guardo*“ im „*Tigrane*“ ist, das *girare* zu veranschaulichen, eine weit ausholende Koloratur vorgelagert, deren Schlußteil noch von zwei Violetten und Cellosolo wiederholt wird, bevor das Thema der Arie einsetzt, in der auf jene nicht mehr zurückgegriffen wird. (E 14.)

Das Bestreben der venezianischen Schule, die Schlüsse zu befestigen, tritt bei Scarlatti noch kräftiger hervor. Vorzugsweise hängt er dem Ganzschluß in der Tonica eine Coda an, indem er entweder die schlußbildende Phrase wiederholt, verbotenus, erweitert, oder, etwa durch Höherlegung der Singstimme, verändert, oder indem er, häufiger, noch zwischen diese beiden Schlüsse eine kolorierte Wendung einschiebt. Zuweilen geht die erste Schlußphrase in einen Trugschluß aus. Diejenigen Kadenzen, in denen er melismatische Formeln anführt, zerfallen in zwei Gruppen. In der ersten, der vorherrschenden, erfolgt zunächst Ganzschluß, an den sich eine mehr oder weniger ausgedehnte Tonformel anschließt, die wohl auch fremde Tonarten aufsucht und entweder tonisch abschließt (E 15) oder in die Dominante ausgeht, von der aus, mittels Wiederholung der

Phrase, die den ersten Ganzschluß herbeiführte, nun die *Tonica finalis* erreicht wird. (E 16.) Mehr den Charakter einer Coda nimmt diese Formel dort an, wo nach dem Ganzschluß noch einmal eine melodische, der Thematik des Stückes fremde Phrase, mit Unterlegung der letzten Textworte erscheint. (E 17.) Die zweite Gruppe besteht aus denjenigen Kadenzen, die sich auf der Dominante mit einer vokalischen Fioritur festsetzen, und dann, mit Wiederholung der letzten Textworte, zur Tonica übergehen. (E 18 und 19.) Dann tritt der kadenzierende Charakter der Phrase noch besonders durch das Schweigen des Continuo hervor. Hier haben wir diejenige Kadenz der Altklassiker vor uns, die sie vorbereitend nennen und die Händel und Bach meist nur andeuten und in der Ausführung den Sängern überlassen. Wir können also feststellen, daß diese Arten der Kadenz der Bach-Händelschen Musik bei Scarlatti und, wie wir sehen werden, bei der älteren neapolitanischen Schule überhaupt, vielfach ausgeschrieben worden sind. Sie alle sind an den Takt gebunden. Agricola berichtet, man habe vor 1710 überhaupt keine andere gekannt. Bis zu diesem Termine begnügten sich die Sänger, die Endschlüsse selbst durch Manieren unter Einhaltung des Taktes zu verzieren. Vom Takte emanzipierte, in der Mehrheit thematisch, also dem Inhalt des Stückes angelehnte Kadenzen einzulegen, ist erst nach diesem Termine üblich geworden. Daß aber bereits Scarlatti bisweilen auf eine dem Sänger freigestellte Kadenz gerechnet hat, beweisen solche Stellen, in denen er sie nur durch wenige Noten andeutet und durch ein hinzugefügtes „*ad arbitrio*“ der Vervollständigung des Ausführenden überweist. (E 20.)

Im Einklang mit dem bewundernswerten Reichtum seiner motivischen Gedanken, der ihm gestattet, ungezählte Arien mit immer neuen, sich selten wiederholenden Themen zu erfinden, steht die rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit der Melismen Scarlattis im Allegro, wie im Largo, in der Siziliana wie im $^3/_2$- und $^4/_4$-Takt. Freilich ist, wie auch die Formen sich in einem kleinen Kreise bewegen, und die *Dacapo*-Arie nur in der Ausdehnung der Teile und in ihrer harmonischen Beziehung der Unterteile zu einander Varianten aufweist, ein gewisses Gleichmaß der Grundstimmung überall zu verfolgen. Kriegerische Stimmungen z. B. werden allemal durch Tromben in Fanfarentönen und konzinne Behandlung der Melismatik angedeutet. Auch auf anderen Stimmungsgebieten läßt sich das nachweisen. Mit Vorliebe verwendet Scarlatti Triolen im geraden Takt. In dem Beispiel (E 21) ist die Bewegung eine charakterisierende (*gaudio*). Wir hatten in Beispiel E 9 Punkte über den Noten gefunden; daß sie *staccato* bedeuten, erhellt aus einer anderen Stelle derselben Oper, wo über den Punktzeichen ausdrücklich *staccato* vorgeschrieben ist. (E 22.) Es steht somit fest, daß diese Art der

Vokalisation bereits der älteren neapolitanischen Schule geläufig war. Aus den theoretischen Schriften ist sie nämlich erst für spätere Dezennien nachweisbar.[1]) Unsere Stelle erinnert daran, wie sehr noch Mozart auf dem Gebiete des koloristischen Gesanges von der neapolitanischen Schule abhängig ist. Auch er gebraucht, wie jene, das Staccato an Stellen, die ein heroischer Affekt trägt, wie er in unserem Beispiel vorliegt.

Arpeggierte Passaggien mit Zerlegung der Grundharmonie, denen wir bei Cesti vereinzelt begegnen, werden in dieser Periode häufiger angewendet. In unserem Beispiel E 23 ist auf die Viola als ergänzende Stimme gerechnet, die nur durch ein System in Blanco angedeutet ist. Eine Verquickung von Arpeggien und Terzensprüngen finden wir in E 24.

Scarlatti verwendet kleine, also nicht mensurierte Noten noch nicht zur Bezeichnung der Vorschläge,[2]) ebensowenig die in seiner Zeit bereits üblichen Zeichen für Pralltriller und Doppelschlag, schreibt diese Manieren vielmehr entweder in Noten aus oder verläßt sich für ihre Ergänzung auf die Ausführenden. Der Vorschlag erscheint auch jetzt wiederum weitaus häufiger in jambischer Form, weit seltener trochäisch betont, und häufiger in der Konsonanz als in der Dissonanz. Wenn dissonierende Vorschläge selten anzutreffen sind, so erklärt sich das aus einer Eigentümlichkeit des Systems der älteren Generalbaßniederschrift, die es vermied, schroffe Dissonanzen auszuschreiben, als ob sie das Auge verletzen könnten. In der Anbringung dissonierender Vorschläge hat also Scarlatti vorzüglich auf die ergänzende Tätigkeit des Sängers gerechnet, doch haben wir immerhin einige Beispiele ausgeschriebener dissonierenden Vorschläge. Unsere Beispiele E 25—27 zeigen die kleinere kürzere Note auf der Arsis, die längere auf der Thesis, jene als Dissonanz, diese als Auflösung in der harmonischen Funktion, welche die Theoretiker des 18. Jahrhunderts beschreiben, in E 26 und 27 in der beliebten Form der Terzenverbindung. E 28 zeigt die seltene Spezies des betonten Vor-

[1]) Die italienischen Theoretiker des 17. Jahrhunderts erwähnen das Staccato überhaupt nicht. Muffat „Florilegium secundum" spricht von Staccamento, Disjunctio, Détachement.

[2]) In Frankreich war der Gebrauch der kleinen Noten für den Vorschlag bereits längere Zeit eingebürgert. Loulié spricht bereits von ihr im Jahre 1698, und Janowska im „Clavis ad Thesaurum", Prag 1701 berichtet: „Quod Galli tunc aut similes modos (sc. accentus) per notulas minori, quam aliae substantiales sint positae, typo locatos denotent ita tamen, ut eae ad computum tactus non veniant quod in operis eorum videre est." In Italien kann ich sie vor 1714 nicht nachweisen. Aus diesem Jahre stammt eine Partitur d. K. K. Hofbibl. in Wien: „L'Atenaide, poesia del Apostolo Zeno, musica atto I del Maria Antonio Ziani, II atto del Antonio Negri, III atto del Antonio Caldara, gl'intermezzi e la licenza del Franc. Conti." Ziani, noch der alten Schule angehörend, verschmäht die Hilfsnote und ihre Zeichen, Caldara und Neri als die Jüngeren gebrauchen sie. Es ist die älteste italienische Partitur, in der ich nicht mensurierte Noten als Vorschlagszeichen fand.

schlags, E 29 einen veränderlichen langen Vorschlag, einen Vorhalt. Nachschläge kommen überall als doppelte und einfache vor. (E 30.) Vor- und Nachschlag werden durch Bogen und Textunterlage genau unterschieden. Der Doppelschlag erscheint, wie bei den Venezianern, entweder mit der Vorschlagsnote beginnend, oder mit der Hauptnote einsetzend, in der ersteren Form auch bereits zur Verbindung zweier Hauptnoten. (E 31, 32.) Den Schleifer, den wir bei Luigi Rossi und Stradella in Uebung finden, benutzt Scarlatti auffallend selten. Von der gehauchten wiederholten Note macht er vielfach Gebrauch, freilich nicht mehr als Triller, sondern als Teil der Passaggie. (E 33.) Die Triller sind überall durch das Zeichen t oder tr angedeutet.

Giovanni Legrenzi.

Unter den späteren Venezianern möchte ich hier noch des als Kirchenkomponisten berühmt gewordenen Giovanni Legrenzi gedenken, als eines feinsinnigen Vertreters des Einzelgesanges in Oper und Kantate. Ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich seine Kantaten, die er unter dem Titel „*Echi di riverenza*“ 1678 im Druck herausgab,[1] als die höchste Leistung auf diesem Kunstgebiet überhaupt bezeichne. Hier vereinigen sich alle Vorzüge italienischer Grazie, edelster gesanglicher Schönheit, Wärme und Liebreiz der Melodie mit der gediegenen Arbeit des gewiegten Kontrapunktisten. Und der Genuß an diesen kleinen Meisterwerken wird uns nicht vergällt durch jene schablonenhafte, die poetische Form und den Gedanken erdrückende musikalische Formenbestimmung, wie sie sich bereits zu seiner Zeit festgesetzt hatte. Denn er paßt die Formen noch der Textunterlage sinngemäß an — nicht gestört durch den Ueberschwang schönrednerischer vokalischen Floskeln, an falscher Stelle angebrachter Koloraturen, und kindischer, dem Wort, nicht dem Zusammenhange entlehnter Tonmalereien. Auch seinen Opern, in höherem Grade dem „*Totila*“ von 1677 als dem „*Giustino*“ von 1683,[2] kann ich gleiche Vorzüge nachrühmen, obwohl ihnen, bei aller Schönheit im einzelnen, doch die überzeugende dramatische Kraft im Erfassen der übrigens durchaus interessanten Texte fehlt.

Agostino Steffani.

Nächst Alessandro Scarlatti ist es Agostino Steffani, der für unseren Gegenstand schon dadurch von vorzüglicher Bedeutung wird, weil er auf Händel auch durch persönlichen Verkehr Einfluß ausgeübt hat.

[1]) Echi di riverenza Di Cantate e Canzoni Agli applausi festeggianti negli Himenei delle Altezze Sereniss. Di Marianna, Archiduchessa d'Austria e Giov. Guglielmo, Bologna 1678.

[2]) Partituren und Libretti in der Marciana, Venedig.

Wir haben es hier in erster Linie mit dem Opernkomponisten zu tun. Das Kammerduett, auf dem sein Ruhm vorzüglich beruht, scheidet für unsere Betrachtungen aus, weil, wie Mattheson betont, hier zwar auch eine Arie, aber ganz anderen Schlages vorliegt: „denn sie siehet, nebst einer angenehmen Melodie auf ein fugiertes, oder konzertierendes und sonderbar-harmoniöses Wesen“.

Das Urteil Neißers[1]) „Steffani stünde hoch über seinen Zeitgenossen durch die stark ausgeprägte Individualität seiner Persönlichkeit“, dürfte nur auf dem Gebiete des Kammerduetts zutreffend sein. Als Opernkomponist steht er hinter dem älteren Scarlatti und Keiser zurück. Es ist hier nicht der Ort, diese meine Ansicht des ausführlicheren zu begründen. Daß Steffani im Dramatischen von diesen Meistern übertroffen wird, behauptet schon mit Recht Chrysander.[2]) Steffani betrachtet noch in weit höherem Maße die Oper als eine Reihe von Gesangsstücken. Entscheidend für seine Beurteilung bleibt somit die Frage nach der musikalischen Qualität der Arie und des Rezitativs. Eine besondere Originalität nun habe ich hier nicht finden können. Der Melodiebildung ist nicht jene, dem Scarlatti eigene, den Gesamtinhalt treffende Prägnanz gegeben, sie kann auch, mit einigen Ausnahmen, an Schönheit der Linienführung nicht mit dem Neapolitaner verglichen werden. Was aber Steffani auszeichnet, und deswegen widme ich ihm hier eine längere Betrachtung, ist die meisterhafte Behandlung der Singstimme. Gesanglich zu denken war den Italienern jener Zeit in Fleisch und Blut übergegangen, aber doch sahen wir, wie Scarlatti die Grenzen des menschlichen Organes nicht überall einhält, wo ihn der Wunsch, zu charakterisieren hinreißt, oder ihm die Konkurrenz mit den Instrumenten gefährlich wird. Dem Steffani aber führt der Sänger die Feder. Er vertritt, wie kaum ein anderer, die vornehmste Gesangspraxis seiner Zeit. Da ist alles der Mechanik der Stimme genehm, Koloratur und Manieren wie von der geübtesten Menschenstimme gewissermaßen improvisiert. Sein Einfluß auf Händel ist hier ganz offensichtlich. Zwar hätte diesen sein gesunder, stets auf den Ausdruck gerichteter Musiksinn vor Ausschreitungen Scarlattischer Art bewahrt, aber die Feinheit gut italienischer Gesangskunst verdankt er nicht zum mindesten dem Vorbilde des Steffani.

Allerdings hat die Betonung des Gesanglichen in Steffanis Kunst auch ihre bedenklichen Seiten. Das zeigt sich vornehmlich im Rezitativ. Scarlatti hatte, sicher zum Vorteil der dramatischen Wirkung, auf koloristische Phrasen hier in der Regel verzichtet. Steffani bevorzugt

[1]) Servio Tullio, eine Oper aus dem Jahre 1685, von Ag. Steffani. Leipzig 1902. S. 13.
[2]) G. F. Händel, Bd. 1, S. 311 ff.

sie gerade hier wiederum, wie er denn auch weit häufiger wie der Neapolitaner in Cestis Manier den Sprachgesang durch ariose Stellen ablöst. Die Passaggien im Rezitativ verwendet er einmal lediglich melodisch, regelmäßig am Abschluß, dann aber tonmalend in alter Manier an ein Wort angeschlossen, oder eine seelische Stimmung charakterisierend. Jene hat nur den Zweck, den Sprachgesang zu unterbrechen und die Bravour des Sängers zu zeigen, diese kennzeichnet den Affekt zuweilen in recht anschaulicher Art.[1]) E 34 gebe ich den Anfang eines Rezitativs[2]), in dem beide Formen auftreten. Prächtig ist der Schmerz der Klagenden in dem Melisma auf „*al pianto mio*" geschildert. Zuweilen eröffnet er sogar das Rezitativ mit einer tonmalenden Wendung, wenn ein Textwort dazu einladet (E 35), regelmäßig aber schließt er es mit einer Formel, die entweder nur, wie das die Regel, den Schluß befestigen soll, oder aber ausnahmsweise den Gedankengang des Ganzen gewissermaßen zusammenfaßt. (E 36.) Bedenkt man nun, daß auch die Arie selbst noch im wesentlichen auf jene gesanglichen Mittel der Charakteristik angewiesen war, so wird man inne, daß ihre Überführung in das Rezitativ jene um einen guten Teil ihrer Wirksamkeit bringen mußte. So hat denn auch die von Steffani beliebte Behandlung der rezitativen Teile nicht Schule gemacht, und Händel hat sich ihm hier nicht angeschlossen.

Die vokalisierenden Wendungen in der Arie selbst beruhen auf ähnlicher ästhetischer Grundlage wie diejenigen der Zeitgenossen. Sie sind entweder melodischer Natur, wollen also nur eine wohlgestaltete Tonphrase aufstellen, oder nehmen auf den Text Bezug, indem sie Stimmung und Affekte betonen und ausmalen. Hier zeigt Steffani eine selbst in jener Zeit des schönen Gesanges seltene Meisterschaft in der Flüssigkeit der Gänge und in der Fähigkeit, die Stimme ins beste Licht zu setzen, und zwar nie auf Kosten des Satzbaues und der Symmetrie der Glieder, oder unter Beugung ihrer natürlichen Leistungsfähigkeit im Wettkampfe mit konzertierenden Instrumenten.[3]) Wohl ist, wie ich Neißer

---

[1]) Ich bemerke, dass auch die Ästhetik des 18. Jahrhunderts sehr wohl zwischen Wortmalerei und Affektschilderung unterschied. So führt Marpurg „Kritische Briefe" 1763, 98. Brief, § 23, S. 267 aus: „Wenn man in der Singstimme einzelne Worte an dergleichen Malereyen teilnehmen lässt, wie solches manchmal in Arien und Ariosos geschieht, so muss fürs erste das zu malende Wort eine Ursache oder Wirkung von dem zu Grunde liegenden Affekte charakterisieren, und also dem Affekte wesentlich seyn. Z. E. das Wort weinen, wenn von der Reue etc. die Rede ist. Fürs andere muss die Nachahmung zu keinen seltsamen, lächerlichen, ungeschickten und der menschlichen Stimme unwürdigen Wendungen in der Melodie Gelegenheit geben."

[2]) Manuscript 21204 d. K. Bibl., Berlin Nr. 10. Vergl. auch Neisser a. o. O., S. 85.

[3]) Vergl. Neisser a. o. O., S. 108, wo eine Anzahl von Beispielen die Schreibweise Steffanis veranschaulicht.

zugebe, seine Koloratur in seinen späteren Werken üppiger wie in den früheren, zu wirklichen Ausschreitungen läßt er sich aber auch dort nicht hinreißen. Eine Eigentümlichkeit seiner Kolorierung bilden schnell aufsteigende Tonleitern, die zwei Hauptnoten verbinden. Man begegnet ihnen überall, auch in ernst getragenen Stücken. In unserem Beispiel E 37 ist die Trostlosigkeit eines jeder Hoffnung beraubten Herzens im breiten dreiteiligen Takte geschildert. Selbst hier verbinden die lang gehaltenen Töne rasch aufsteigende diatonische Gänge. Ich halte das Beispiel für typisch und glaube, daß Steffani hier nur niedergeschrieben hat, was sonst die Sänger zuzusetzen pflegten.[1])

Die Kadenzen Steffanis gleichen denen Scarlattis. Auch sie setzen entweder tonisch (E 38) oder dominantisch (E 39) ein und schließen mit einer kurzen syllabischen Phrase unter Wiederholung der letzten Textworte. Nicht selten verlegt er die Kadenz in die abschließende Phrase selbst, so daß das Ganze mit einem Melisma endet. Diese Form nähert sich der großen Kadenz nach 1710 dann besonders, wenn sie dominantisch auftritt.

Giov. Batt. Bononcini und Marc. Antonio Bononcini.

Zu den gefeiertsten Künstlern der älteren neapolitanischen Schule gehört Giov. Battista Bononcini, dem es eine Zeitlang glückte, sich in London neben Händel zu behaupten. Seine Qualitäten hat Chrysander[2]) zutreffend gekennzeichnet. Die Gesänge seiner für London geschriebenen Hauptwerke „*Astarte*“ und „*Griselda*“, auch die Kantaten, die er 1721 dem König Georg widmete,[3]) weichen von der üblichen italienischen Schreibweise in solchem Grade ab, daß ich geneigt bin, nicht wie Chrysander, eine Eigentümlichkeit, besser eine Schwäche seiner Kunst aus ihnen zu folgern, sondern vielmehr eine bewußte Anpassung an den Geschmack der Londoner Hörer. Formal sind diese Gesänge zwar in der üblichen drei- und zweiteiligen Form gehalten; betrachtet man aber die Melodiebildung und den Verlauf innerhalb der Sätze, so erkennen wir, daß hier Lieder vorliegen, denen die altgewohnte Form schlecht und recht angepaßt ist. Und wo einmal ein Thema in Scarlattis Manier aufgestellt wird, fällt die Fortführung bald wieder in den Liedton zurück. Wenn Bononcini, der doch bewiesen hatte, daß er fähig sei, die großen Formen wie andere, minderbegabte, zu handhaben, diesen kleineren Gebilden sich zuwandte, so gibt es hierfür nur die Erklärung, daß er sich einmal Händel in der Handhabung jener

[1]) Chrysander schreibt einen solchen Gang vor im Messias: „Wie lieblich ist der Boten Schritt“, Takt 8. Klavierauszug Seiffert, S. 99.

[2]) G. F. Händel II, S. 58 ff u. 65 ff.

[3]) Cantate e Duetti, London 1721, K. Bibl. Berlin.

nicht gewachsen fühlte, dann aber, daß das englische Publikum an diesen Gefallen fand. Und mit dieser Geschmacksrichtung stand er nicht allein. Bevorzugte doch die deutsche, richtiger die italienische Oper in Deutschland, selbst Namen von gutem Klang, wie Bontempi und Peranda, das Lied im hohen Grade, und hatte doch sein Bruder Marc Antonio Bononcini im Jahre 1696 in Neapel mit einer Oper dieser Gattung: „*il trionfo di Camilla*“ einen solchen Erfolg errungen, daß sie bald die beliebteste Oper wurde, 1698 in Venedig, 1706 in Wien, ja noch 1726 in London Wiederholungen erlebte,[1]) und ihre Arien 1706 von Walsh unter dem Titel: *Songs in the New Opera call d'Camilla* gedruckt wurden. Daß sich ein italienischer Komponist der Mode, oder den nationalen Gepflogenheiten klug anzupassen verstand, war nichts Neues. Hatte doch selbst der große Cavalli, auf der Höhe seines Ruhmes, sich die Einlage von Tänzen in seinen für Paris bestimmten „*Ercole*“ gefallen lassen, ja in der Thematik und Behandlung der Einzelgesänge dem französischen Liedstil — sehr zum Nachteil des Ganzen — Konzessionen gemacht.[2]) Aber früher hatte man Lied- und Arienstil zu trennen gewußt, und jedem eine individuelle Behandlung zuerkannt. Das Lied der älteren italienischen Oper ist melodisch schlicht gestaltet, auch die Kantate Scarlattis differenziert es durchaus von arioser Behandlung. Hier aber in den Gesängen des Bononcini verknüpfen sich unnatürlich liedmäßige Thematik mit arioser Form und Aufputz. Die Formen der Arie sind für diese kleinen, meist anmutigen, aber nirgends in die Tiefe gehenden Themensubstrate viel zu weit; wir sehen sie gewissermaßen wie unter einem Vergrößerungsglase, können das Ganze nicht mehr überblicken, und haften am Einzelnen, dessen Mängel desto schärfer hervortreten. Die Uebertragung des kolorierten Stils auf diese liedmäßigen Gebilde erhöht noch die Inkongruenz zwischen Form und Gehalt. Das mußten auch die Bononcinis empfinden. Aber sie durften nicht wagen, die gute Laune der Sänger zu mißachten. Hingen sie doch von ihnen in noch höherem Grade ab, als Händel. Und so behängen sie denn ihre kleinen Gebilde mit melismatischem Schmuck, der selbst das einfachste, an das Volkslied angelehnte Thema erdrückt. E 40 steht ein solcher Liedanfang, der die Melodie in Triolen zersetzt. Regelmäßig folgt dem Abschluß des Themas eine Koloratur, die fast ebenso lang ist, wie das Thema selbst. (E 41.) Auch die Kadenzbildung ist weit ausgiebiger, als es die Substanz ertragen kann. (E 42, 43.) Diese Beispiele geben ein typisches Bild

---

[1]) In der Partit. des Brüsseler Konservatoriums ist übrigens Giovanni Bononcini als Musiker genannt.

[2]) Kretzschmar: »Die venet. Oper« etc.. V. Jahrsch. f. Musikw., p. 1892, S. 54 ff.

dieser Kompositionstechnik, besser als der von Chrysander[1]) mitgeteilte Gesang „*Per la Gloria*“, der ausnahmsweise die liebliche Melodie für sich selbst sprechen läßt, ohne entstellende Koloraturen einzufügen. Dort wo Giov. Bononcini sich auch inhaltlich an die italienische Kunst anschließt, hält er in der Melismatik eine mittlere Linie ein. Er behandelt dann Singstimme und Instrumente in durchaus geschmackvoller Weise, und weiß auch konzertierende Instrumente zu reizenden Kombinationen heranzuziehen. E 44 gebe ich ein Beispiel aus „*Griselda*“, wo die Oboe die Singstimme in anmutigen Tongängen umrankt.

Eine auch bei andern Meistern beliebte Art der Charakteristik finde ich zuweilen bei Bononcini, nämlich die Andeutung der trennenden Entfernung durch weite Tonsprünge. In der Kantate „*Morte peggior e lontananza*“[2]) wird dieser Begriff durch melismatische Sprünge, bis zur Dezime, durchaus nicht äußerlich, sondern im Zuge der Anlage des Stückes geschildert. Aehnlich benutzt Legrenzi[3]) für diesen Zweck verminderte Quintenschritte.

Ant. Lotti und Ant. Caldara.

Noch habe ich zweier Meister zu gedenken, die in Deutschland an den Hochburgen italienischer Kunst, in Dresden und Wien ihre größten Erfolge errangen und in ihrer Heimat zu den ersten Vertretern der Oper, der Kantate und der geistlichen Musik gehörten: des Lotti und Caldara. Jener ist ein durchaus ernster, maßvoller und erfindungsreicher Komponist, der auf dem Gebiete der kirchlichen Musik insbesondere, unstreitig einen ersten Platz unter seinen Kompatrioten einnimmt, dieser zwar auch ein gediegener Meister kirchlicher und instrumentaler Musik, aber als Dramatiker oberflächlich und dem seichtesten Geschmack der Mode untertan. Ihre Stellung in der Behandlung der Melismatik korrespondiert durchaus mit dieser Allgemeincharakteristik. Lotti bewahrt auch hier eine gewisse edle Einfachheit. Auch er betrachtet die vokalischen Tonformeln als Substrat der Melodik, als Mittel der Charakteristik und Tonmalerei, benutzt sie zur Verbindung der Teile und zur Kadenzbildung. Aber das geschieht überall im Sinne der guten musikalischen Technik der Zeit, mit großem Geschick in der Behandlung der Stimme, der er weder Konzessionen in bravouröser Hinsicht macht, oder zugunsten konzertierender Instrumente Unnatürliches, oder auch nur instrumental Gedachtes zumutet. In die alte Art der Tonmalerei verfällt er selten und geht an Gleichnissen oder Wortbildungen, die zu einer tonmalenden Gestaltung auf-

---

[1]) A. o. O. II, S. 79.

[2]) Kantatensammlung, Ms. der K. ibBl. Berlin, Landsberg 35.

[3]) Echi di riverenza.

fordern, in Verfolgung des dichterischen Hauptgedankens, nicht selten vorüber, und wo er zur Tonmalerei schreitet, vertraut er die malenden Bewegungen entweder ganz dem Instrumentalkörper (E 45, lästiger Sturm stört nicht das Schiff eines weisen Steuermannes), oder er läßt ihn in hervorragender Weise an ihnen partizipieren. Sein Verfahren gleicht also dem Händels. In der Kantate „*Russignolo, che nel duolo*“[1]) (E 46) einem Klagelied unglücklicher Liebe, gibt der Ruf der Nachtigall die tonmalerische Hülle, im Mittelsatz der der Taube. Überall im Ritornell und in der Begleitung sind es die Instrumente, Oboen und Fagotte im ersten, Violinen und Violen im zweiten Teil, die mit den Melismen der Stimme die zartesten Farben zu einem reizenden, feinschattierten bukolischen Bilde mischen, vergleichbar jenen berühmten Kombinationen lieblicher Landschaft und Staffage, wie sie aus Watteaus Tafeln bekannt sind. Wo es gilt, den Affekten der Entschlossenheit, der Rache, des Zornes zu Hilfe zu kommen, legt auch er, wie es der Brauch der Zeit, der Stimme feurige rollende Passaggien bei. E 47 ein Beispiel aus Alessandro Severo, wo der Begriff „beleidigte Treue“ wirksam, wenn auch zu langatmig charakterisiert ist. In der Kantate zeigt sich bei ihm zuweilen, selbst in den liedförmigen Sätzen eine, auch bei anderen Italienern nachweisbare Erweiterung der Form durch die Koloratur. Wenn der Satz „*sentir quel fuoco, in cui godendo io moro*“ zu einem zehntaktigen ersten Teile benutzt wird, so wird das durch eine Koloratur von fünf Takten auf „*godendo*“ erreicht.

Lottis Kadenzbildung beruht auf denselben Gesetzen wie die seiner Zeitgenossen. Auch er befestigt die Schlüsse durchweg durch ausgeschriebene Kadenzen, entweder durch Wiederholung der letzten Phrase, oder häufiger durch Passaggien nach vorangegangenem tonischen Ganz-, Halb- oder Trugschluß, oder dominantischen Einschnitt. Die Kadenz hält sich dann im Kreise der Tonica oder Dominante. Meist hat sie keine thematische Beziehung zur Substanz der Arie, entspricht aber vielfach rhythmisch den vorangegangenen melismatischen Gängen des Stückes.

Chromatische Tonschritte, wie wir sie in den elegischen Gesängen des 17. Jahrhunderts bei Cavalli, Melani, Stradella und anderen im Baß, vielfach obstinat, finden, scheint man anfangs der Singstimme nicht zugetraut zu haben. Im Anfang des 18. Jahrhunderts, mit dem Fortschreiten der gesangstechnischen Virtuosität schreitet man dazu, diatonische Gänge durch chromatische Fortschreitungen zu unterbrechen. Legrenzi, Lottis Lehrer, zerlegt einmal[2]) zur Illustration des Wortes „*piango*“ auf-

---

[1]) Ms. d. K. Bibl. Berlin, 13210.

[2]) Echi di riverenza 1678.

steigende Sextakkorde so, daß Baß und Sopran chromatisch aufwärts steigen. (E 48.) In Lottis obengenannten Kantaten finde ich gleichfalls tonmalend einen abwärts geführten, chromatischen Gang. (E 49.) Das alles sind zunächst nur Ansätze; erst eine weit spätere Zeit führte diese schwierigste aller Passaggien nicht nur als reinen Schmuckgesang ein, wie regelmäßig Rossini, sondern auch im Dienste des Ausdrucks, wie Mozart in den Konzertarien Nr. 1 und 6, Beethoven in der Konzertarie „*ah perfido*“ und später Bellini in der „*Norma*“ und in den „*Puritani*“.

Caldara verdankt seinen Ruhm in erster Linie kirchlichen Kompositionen. Sein Cruzifixus zu sechzehn Stimmen und seine Psalmen [1]) sichern ihm die Unsterblichkeit. Als Opernkomponist kann ich ihm eine entsprechende Stellung nicht einräumen. Als Vizekapellmeister des kaiserlichen Hofes zu Wien war er genötigt, sich seinen Neigungen dienstbar zu erweisen. Wien legte mehr als jede andere Pflegestätte italienischer Kunst, schon seit Cestis Zeiten, auf äußeren Glanz, auf prachtvolle Inszenierung und virtuose gesangliche Ausführung das größte Gewicht. Händel holte sich hier seine vorzüglichsten Gesangskräfte. Mit diesen Verhältnissen werden wir zu rechnen haben, wenn wir Caldaras Opern richtig beurteilen wollen. Zugute kam ihm einerseits der reichere instrumentale Apparat, unheilvoll ward ihm der Zwang, auf die Bravour und Kehlfertigkeit der Sänger Rücksicht nehmen zu müssen. Daß ein so reich begabter, ernster Musiker einem so ausschweifenden und sinnlosen Koloraturstil die Hand bot, läßt sich kaum anders als durch den Hinweis auf jene Verhältnisse erklären. Für seine Behandlung der Arienform möge ein drastisches Beispiel genügen. In der Oper „*I due Dittatori*“ von 1726 lautet der Text einer Arie: „*fiero labbro e ciglio austero non si accorda col pensiero ne col cor della beltà*“, stolze Lippen und ernste Brauen stimmen nicht zum Gedanken und Herzen der Schönheit (E 50). Hier entartet die Koloratur auf *beltà* mit ihren hüpfenden Rhythmen zur Solfeggie, eine Beziehung zum Textinhalte ist gar nicht mehr zu entdecken. [2]) Um den Melismen solche Ausdehnung zu geben, greift er zur Sequenzbildung, die ja auch andere Meister, aber maßvoller anwenden. Ein knapper Gedanke wird hingeworfen und fünf-, ja sechsmal auf anderen Stufen wiederholt (E 51). Daß selbst Benedetto Marcello, der größte Kontrapunktist Italiens, der geistreiche Kritiker des damaligen Opernwesens, [3]) dieselbe Technik pflegt, überdies zuweilen, wie unser Beispiel E 52 erweist, in

[1]) Vgl. Kretzschmar „Führer“, II. Abt, erster Teil, S. 320.

[2]) Auch der unter seinem Einfluss schreibende J. G. Reuter produziert mehr oder weniger tolle Bravourarien. Vgl. L. Stollbrock: „Leben und Wirken des K. K. Hofkapellmeisters J. G. Reuter“, Viertelj.-Schr. f. Musikw. 1892 S. 295 ff.

[3]) Teatro alla moda 1722.

recht unsanglicher Art, zeugt wiederum, daß Theorie und Praxis sich nicht immer decken. Im konzertierenden Stile geht Caldara bis zur völligen Unsanglichkeit. Wenn Lotti oder Händel einmal der Singstimme, was übrigens selten geschieht, instrumentale Melodien geben, so geschieht es sicher eines kontrapunktischen Zweckes wegen, also mit einer gewissen Berechtigung. Caldara aber zwingt die Stimme zu instrumentalen Wendungen in kindischer Spielerei, so, wenn er ihr aufgibt, mit dem Fagotte zu wetteifern (E 53). Als eine der gröbsten Ausschreitungen dieser Art dürfte der Versuch gelten, die Stimme mit dem Wirbel der Trommel unisono zu halten, wie es Leonardo Vinci wagt (E 54), ein Komponist, der überhaupt die Bestimmung des kolorierten Gesanges ganz verkennt, wenn er ihn in die banalsten Solfeggien und Tonwendungen überführt, die mit Ausdruck und Charakteristik nicht das geringste gemein haben.

Leonardo Leo.

Leonardo Leo gehört mit seinen reiferen Leistungen bereits in die Periode der zweiten neapolitanischen Schule, schon der Form der Arien nach, die nunmehr eine Zweiteilung des Hauptteiles erfährt, indem der erste Schluß in der Dominante oder weiteren Verwandten der Haupttonart sucht, und der zweite, nach Wiederholung des Hauptthemas, neuen thematischen Inhalt einführt und den Schluß entweder tonisch oder in der Dominante macht. Gegenüber diesen Gebilden erscheinen die Arien Scarlattis klein und kurz gefaßt. Was Leo mit der alten Zeit verbindet und ihn zum Vorläufer derjenigen Neapolitaner macht, die wiederum eine mehr dramatische Behandlung betonen, ist sein Streben nach Schilderung bedeutender seelischen Zustände, mit der er es ernst meint. Ihr paßt er die koloristische Behandlung der Formen an. Doch auch er verfällt den Schwächen des italienischen Opernwesens. Da finden sich vielfach störende Floskeln, die weder dem Gedicht, noch der musikalischen Gesamtanlage anstehen. Wenn er, um ein Beispiel zu wählen, in der „Olimpiade“ seinem Helden, der versichert, er werde stolz seinen Weg gehen, *„portando in fronte quel caro nome impresso, come mi sta nel core“* auf *sta* eine spielerische Passaggie zuteilt, die alle Sängerkünste, wie Triller, Echi, kurze Vorschläge, und zwar ungebräuchlicherweise von unten, aufweist, so wird sie, wie die zahlreichen Schwestergebilde, als störende bravouröse Einlage empfunden (E 55). Immerhin muß man anerkennen, daß er der großen Oper solche Bravourpassaggien sparsamer einfügt, als dort, wo es ihm darauf ankommt, alle Künste der Gesangstechnik springen zu lassen.[1]) Überall bildet er

[1]) Wie in der Festa teatrale „le Nozze di Psiche con Amore“, die gelegentlich der Hochzeitsfeierlichkeiten des Königs von Neapel, 1734, in San Carlo zur Aufführung kam. Ms. d. K. Bibl. zu Berlin.

weitausgreifende Kadenzen in der oben geschilderten Form. Wie schon Scarlatti eröffnet er zuweilen die Arie mit einer dem Sänger freigestellten Kadenz, worauf ein *ad arbitrio* über den wenigen ausgeschriebenen Noten hindeutet (E 56).

Emanuele Astorga.

Schließlich muß ich noch eines Meisters gedenken, dessen Ruhm auf nur einem Werke steht, seinem *Stabat mater*, des Emanuele Astorga. Seine Kantaten — Opern seiner Arbeit sind bisher nicht bekannt geworden — wiegen leicht.[1]) Sie bieten angenehme, wohlklingende Musik, gehen aber kaum irgendwo in die Tiefe. Schon die Textwahl zeigt, daß es ihm um intime Unterhaltungsmusik zu tun war, denn sie wendet sich an erotische Empfindungen, hütet sich aber, pathetisch zu werden. Bemerkenswert ist die feinsinnige, vom Zeitgebrauch emanzipierte Behandlung des Melismas, das überall äußerst sparsam, in kurzen Wendungen, in melodischer Funktion, selten tonmalend verwendet ist.

Das italienische Oratorium.

Es erübrigt noch einen Blick auf den Einzelgesang des Oratoriums der Italiener zu werfen.[2]) Glaubt Bontempi[3]) die stilistische Eigenart des Oratoriums gegenüber der Oper dahin präzisieren zu können, daß einmal hier der Chor fehle, dann aber dort den Sologesängen eine kunstvollere Setzart entspreche, so steht diese Unterscheidung bereits für die Zeit, um welche sie vorgenommen wurde, also um 1662, nicht im Einklange mit den tatsächlichen Verhältnissen und entbehrt für die Folgezeit jeder Berechtigung. Denn einmal fehlte es in den großen Opern durchaus nicht immer an Chören, wie sie denn in Scarlattis Spätwerken vielfach eintreten, das Oratorium selbst beschränkte ihre Tätigkeit so sehr, daß sie hier fast nicht mehr bedeuteten, als an der Oper. Dann aber kann man von einem kunstvollen Stil im Oratorium wohl in Bezug auf den mehrstimmigen Einzelgesang sprechen; aber auch er bildet kein unterscheidendes Merkmal; denn auch zahlreiche Opern, wie die des Legrenzi und Steffani, führen Ensemblesätze, vorzüglich Duette von durchaus kunstvoller Arbeit mit sich. Für den Einzelgesang aber kann ich einen wesentlichen Unterschied der Behandlung nicht feststellen. Weder das begleitete Rezitativ „das edelste Stück italienischer Kunst" (Kretzschmar), noch die Arie selbst zeigt gegenüber der Oper Wesens-

[1]) Ich urteile nach den Sammlungen seiner Kantaten auf den Bibliotheken von Berlin und München.

[2]) Das zutreffendste Urteil über dieses Kunstgebiet bei Kretzschmar: »Führer durch den Konzertsaal«, II, 2.

[3]) Einleitung zum »Paride« 1662.

verschiedenheit. Nur in der sorgfältigeren Behandlung der Begleitungsstimmen und den längeren Vor- und Nachspielen, wie sie besonders Caldara einführt, hat das Oratorium vor der Oper einen Vorsprung.

Carissimi und Luigi Rossi.

Die Melismatik des italienischen Oratoriums korrespondiert denn auch im wesentlichen mit ihrer Behandlung in der zeitlich parallel gehenden dramatischen Musik. Und das schon bei Carissimi. Im Gegensatz zur Kantate steht er hier noch auf dem Standpunkt der älteren römischen Oper. Seine Kolorierungen wollen regelmäßig der Dichtung nachfühlen und ihre Stimmungen in Musik umsetzen, während sie selten rein melodisch gemeint sind. Das erstreckt sich auch auf die Partien des Historicus, die, wie Bachs Rezitative, musikdramatische Deklamationen vorstellen und bestimmt sind durch die Gefühle und Leidenschaften, die darin angedeutet werden sollen.[1]) Deshalb wird auch bei ihm das Rezitativ des Historicus streckenweis rein musikalisch, wo er es unternimmt, Seelenzustände zu veranschaulichen, wie in „*Jephta*“, wo die Freude der Tochter über die siegreich aus dem Feldzug zurückkehrenden Ihrigen ausgedrückt ist.[2]) Überall, wo es gilt, Affekte der Freude zu illustrieren, erscheinen größere, frisch bewegte Passaggien, wenn im „*Iudicium Salomonis*“ die echte Mutter ihre Genugtuung über Salomonis Urteil ausspricht, oder wenn die Genossen Baltazars ihren Übermut austoben.[3]) Eigen ist ihm die aus Terzensprüngen gebildete Passaggie, die im „*Iudicium Salomonis*“



auf das Durchschneiden des Schwertes, dann später, wo Salomo Gott um Erleuchtung bittet, daß er ein gerechtes Urteil fälle, bei dem Wort „*discernere*“, auf ein scharfes Erkennen der Wahrheit hindeutet, endlich im „*Jonas*“ das Brausen des Sturmes wiedergeben will. Daß diese Bewegungen gesanglich unbequem, wußte der Meister sicherlich; denn in der Kantate habe ich solche Wendungen nirgends getroffen. Aber im Oratorium steht ihm die Plastik des Ausdrucks höher als Glätte und leichte Ausführbarkeit.

Mit dem Zurücktreten des dramatischen Elements in der Oper, mit dem Erstarken der hier und in der Kantate entwickelten Formen, vorzüglich des strophischen Liedes und der Arie, rezipiert auch das Oratorium

[1]) Vgl. Heuss, Bach-Jahrb. 1904, »Bachs Rezitativbehandlung«, S. 85 ff.

[2]) Chrysanders Ausgabe der Kant. Carissimis, Bd. 2 der Denkmäler der Tonkunst.

[3]) Vgl. insbes. a. o. O., S. 54 ff.

diese Bildungen und unterliegt bald dem Einfluß jener Kunstgattungen um so eher, als die Dichter ihre Handlungen immer öfter dem dramatischen Zuge ihrer Zeit anpaßten, und die betrachtenden Oratorien, die an Cavaliere's Rappresentazione anlehnten, immer mehr zur Ausnahme wurden.

Giulio Allessandri.

So gerät bereits Giulio Alessandris *„Santa Francesca Romana“* in die Bewegung, die Cesti in der Oper inauguriert hatte. Wortmalerei und melodische Koloraturen, Arien mit konzertierender Trompete (E 57), auch die Grundformen der Gesänge sind die der venezianischen Oper. Nur die Person der heiligen Francesca erscheint ihm zu verehrungswürdig, auch ihren Part mit schönrednerischen Wendungen zu beladen. Er ist vielmehr syllabisch behandelt, und wo sich einmal ein Melisma einstellt, hat es eine erkennbare Beziehung zum Text, während die andern Handelnden, auch ihr Sohn Battista sich in üppigen Tonformeln, wie wir sie aus Cestis *Pomo d'oro* kennen, nicht genug tun können, und das selbst an Stellen, wo die religiös-moralisierende Sentenz sie auch für diesen Standpunkt auszuschließen scheint, wie in der Arie des Battista: *è tormente ogni gioir, che per metà il Ciel non ha, è martir, se ben par felicità.* (E 58.)

Caldara.

Es kann nicht meine Aufgabe sein, diesen Assimilationsprozeß hier im einzelnen zu verfolgen. Stradella, A. Scarlatti und Caldara haben ihn vollzogen. Wer die Unabhängigkeit, die Größe Händels als Oratorienkomponisten verstehen will, der studiere die zahlreichen Partituren Caldaras der K. Hofbibliothek in Wien. Erst der wird den erhabenen Geist dieses Heros zu würdigen lernen, der sieht, auf welche Abwege selbst ein Komponist geraten konnte, dem wir die würdigste Kirchenmusik jener Zeit verdanken.[1]) Ich will nicht in Abrede stellen, daß diese Oratorien auch Gesänge würdiger Haltung, ja wirklich frommer Stimmung aufweisen; so die Arie der Maddalena *„pompi inutili“* in dem betrachtenden Oratorium *„Maddalena a piedi di Christo“* (1713), oder die erste Szene in *„la morte d'Abel“* (1732). Was aber wollen sie besagen gegenüber der überwältigenden Mehrzahl jener im geschmacklosesten Barock gehaltenen und in der Flachheit einer jedem religiösen Empfinden ab- und der seichtesten Tonspielerei zugewandten Handwerksmusik verlaufenden Bildungen. Wie in der Oper so mußte Caldara auch hier einmal auf die musikalische Halbbildung seiner Hörer, dann aber auf die Eitelkeit der Gesangsvirtuosen Rücksicht nehmen. Daß sie ihn zu so traurigen Ausschreitungen verführten, bezeugt, welch geringe Vorstellung von der

[1]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterr., Bd. 13, 1. Teil.

Würde der Kunst damals in Wien, gerade in den Kreisen der Gesellschaft herrschte. Naturgemäß empfinden wir sie hier noch peinlicher, als in der Oper, vorzüglich wenn koloristische Nichtigkeiten Heiligen oder gar Christus selbst in den Mund gelegt werden. Selbst in einem seiner gelungeneren Werke, der *„Maddalena a piedi di Christo“*, das nicht selten hoheitsvolle, ja ergreifende Töne findet, und zur Koloratur nur greift, wo die „irdische Liebe“ den Flitterglanz des Lebens schildert, muß Christus am Schlusse der Phrase *„ride il ciel, gl'astri brillano, e più lucidi scintillano sovra un anima che piange“* (Es lacht der Himmel, die Gestirne glänzen und strahlen glänzender noch herab auf eine Seele, die klagt) ein langes Melisma ausführen, das nicht einmal diesem Gedanken, geschweige denn der erhabenen Person Christi ansteht (E 59). Daß es ihm, hier wie an anderen Stellen ähnlicher Art, nur um die Zurschaustellung der technischen Fertigkeit seiner Sänger zu tun war, wollen wir zu seinen Gunsten annehmen, und dürfen es daraus schließen, daß er doch nicht selten feinfühlig und treffend durch vokalische Tongänge zu charakterisieren weiß, die weder durch ihre Ausdehnung noch melodisch ins Bravouröse verfallen, sondern wirklich im Dienste des Ausdrucks stehen, wofür ich E 60 ein Beispiel aus demselben Oratorium anführe, das eine prächtige Schilderung des Wortes *„pene“* enthält. Solch gelungenen, im Rahmen des Ganzen gehaltenen Malereien gegenüber stehen aber zahlreiche nur an das Wort angelehnte — bei Caldara wie bei anderen Italienern —, die nicht bloß zur Würde des Gegenstandes, sondern geradezu zum Sinne des Satzes, der zur Vertonung steht, disharmonieren. Die Arie des Pharisäers Levi im *„Gesù presentato nel Tempio“ (azione sacra, 1735)* spricht den Gedanken aus: Der Eifer deines Hauses und deines Ruhmes, o höchster Gott, zittert *(freme)* in meinem Herzen. Ganz ohne inneren Zusammenhang mit ihm entfallen dem Worte *freme* tremolierende Noten in den Geigen und kleine in der Sequenz wiederholte melismatische Phrasen in der Singstimme, ein Beispiel übrigens für viele, daß nunmehr auch der orchestrale Apparat tonmalend herangezogen wird (E 61). Caldaras Melismen haben überhaupt in dieser Funktion der eigentlichen Wortmalerei selten die Fähigkeit wirklicher Gestaltungskraft. Sie vermögen kaum irgendwo eine Vorstellung des zu Schildernden zu erwecken und entgleisen aus dem Charakteristischen ins Galant-Spielerische. Wo er im *„Morte d'Abel“* versucht, das Wort *„torbido“* in dem Ausspruch der Eva, die Kain vor Eifersucht warnt: „Was soll aus dem Fluß in seinem langen Laufe werden, wenn er schon an der Quelle so unruhig *(torbido)* schäumt“ zu illustrieren — übrigens der Sentenz ganz bedeutungslos — so kommt es trotz des Aufgebotes konzertierender Violinen, der Viola und des Cellos doch nur zu einem anmutigen Tonspiel, ohne daß der beabsichtigte Effekt erreicht wird (E 62).

Mein Urteil über das italienische Oratorium und seine Stellung zur vokalen Ornamentik kann ich mit diesem Hinweis abschließen. Es hat hier seine Stelle in erster Linie gefunden, um die Großtaten eines Bach und Händel ins rechte Licht zu setzen. Mit dem Maßstab der zeitgenössischen italienischen Produktion gemessen erscheinen sie noch höherragend, noch erhabener.

Die Manieren der älteren neapolitanischen Schule.

Während ältere Komponisten, deren Lernjahre noch ins 17. Jahrhundert fallen, wie Al. Scarlatti, und selbst noch Händel, überwiegend an der alten Notierungsmethode festhalten, beginnt die jüngere Generation nunmehr die kleinen Ornamente durch kleingeschriebene, nicht in den Takt eingeteilte Noten, oder durch Zeichen über dem System anzudeuten. Damit gelangte ein in Frankreich bereits im 17. Jahrhundert geübter Brauch auch in Deutschland und Italien zur Annahme. Einige Autoren schwanken in der Methode, bald die Verzierungen auslassend, wo wir sie erwarten, bald sie in Mensuralwerten ausschreibend, bald die kleine Note und Zeichen wählend. Auch in der nächsten Epoche, also noch Tosis Lehrwerk, gehen die Systeme noch nebeneinander her, wie denn Händel meist in der alten Manier notiert, zuweilen aber doch auch einen Vorschlag mit der kleinen Note andeutet, während Bach überall ausgiebig von ihr und den Zeichen Gebrauch macht.

Es ist hier, wo es sich noch nicht darum handelt, die Bewertung der kleinen Note festzustellen, nur von Interesse zu erwähnen, daß den Italienern um und nach Scarlatti der unbetonte, jambische Vorschlag weit geläufiger ist, als der betonte trochäische, gegenüber der Behauptung Ph. Em. Bachs und Agricolas, er sei stets in dieser Weise auszuführen. Beispiele erübrigen sich, da jede Seite der Partituren dieser Epoche für unsere Behauptung zeugt. Wohl finden sich auch zahlreiche kurze betonte Noten, in ausgeschriebenen Werten, aber nicht in der Funktion der Vorschläge, sondern als Hauptnoten, Leitereigen zum Baß, während die längere Note den Durchgang vorstellt. Der zweinotige, rasche und betonte Schleifer, von dem Scarlatti selbst seltener Gebrauch macht, rückt in dieser Periode zu einer der beliebtesten Figuren auf, so daß er nicht nur im Melisma eine große Rolle spielt, sondern das Thema selbst bestimmt. Ungezählte Arien beruhen in ihrer Thematik geradezu auf ihm. Bach benutzt ihn häufiger noch als Händel, so daß man sagen kann, daß er eine Eigenart seiner Rhythmik vorstellt. Der Doppelschlag behält seine Bedeutung. Häufig erscheint nunmehr der Kettentriller, also eine Folge von Trillern auf ansteigenden Noten, die natürlich mit der oberen Hilfsnote einsetzen und meist einen doppelten Nachschlag hinter sich haben. Händel versteht diese Figur auch dem Zwecke der Charakteristik dienstbar zu machen.

Kapitel II.

Die französische Theorie und Praxis.

Bedeutung der Lehre für die französische Kunst und ihr Einfluß im Auslande.

Sahen wir uns für die italienische Ornamentik darauf beschränkt, aus den Werken der praktischen Musik die Begriffe zu abstrahieren, so bieten uns hier zahlreiche theoretische Werke französischer Autoren einen Einblick in das Verzierungswesen ihrer Kunst. Für die dem Gegenstand beigemessene Bedeutung spricht nicht allein die Zahl der einschlägigen theoretischen Werke, sondern auch der Umfang und die Ausführlichkeit der Erörterungen. Bacilly setzt in den „*remarques curieuses*" von 1669 an die Spitze des 12. Kapitels „*des ornements du chant*" den Satz, daß, gleichwie im allgemeinen zwischen *la beauté* und *l'agrément* unterschieden werde, so auch im Gesange ein Stück schön sein und doch nicht gefallen könne, wenn es nicht mit den nötigen „*ornements*" ausgeführt werde.

Es bedarf einer Rechtfertigung, daß ich die französische Lehre vor der deutschen abhandle. In Wahrheit hat sich Deutschland in diesem Jahrhundert bis tief ins 18. Jahrhundert hinein wesentlich rezipierend verhalten und untersteht italienischem und noch mehr französischem Einflusse in solchem Grade, daß von einer Selbständigkeit noch nicht gesprochen werden kann. Gingen doch die besten deutschen Meister ins Ausland, sich die fremde Art an Ort und Stelle anzueignen. Froberger zog in den fünfziger Jahren nach Paris in der ausgesprochenen Absicht, die Manieren und den Geschmack, welchen Galot und Gaultier für die Laute aufgebracht hatten, dem Klavier anzupassen.[1]) Georg Muffat weilte gleichfalls sechs Jahre in Paris, um Lullys Schreibweise und Verzierungswesen kennen zu lernen, wurde später Schüler Pasquinis in Rom und schaffte, wie er sich ausdrückt, so den gemischten Geschmack, und selbst noch Quantz meint, den Franzosen hätten wir die Manieren zu verdanken.

Ursprung der französischen Ornamentik. Das Volkslied.

Die französische Ornamentik darf als uralte Wesenheit des Volksliedes betrachtet werden. Keine Frage, daß von ihm aus, unabhängig vom italienischen *stilo rappresentativo*, der Kunstgesang, die Airs, beeinflußt ward, wenngleich mit der fortschreitenden Beliebtheit der italienischen Musik, etwa von 1645, dem Aufführungsjahr von Luigi Rossis *Orfeo*,

---

[1]) Fleischer. „Denis Gaultier." Viertel-Jahrschr. für Musikwiss. 1886.

an, auch italienischer Einfluß sich geltend machte. Berichtet doch Bacilly,[1]) daß Bailly, der bereits am Anfange des 17. Jahrhunderts, also zu einer Zeit, wo die italienische, neue Kunst noch keine Verbreitung gefunden hatte, lebte, als Erfinder der Ornamentik zu betrachten sei. Das ist nun nur in dem Sinne zu verstehen, daß er es war, der sie in den Kunstgesang eingeführt habe. Ohne Vorbild kann er nicht gewesen sein, und daß das in erster Linie nur das Volkslied gewesen sein kann, ergibt sich einmal aus seiner großen Verbreitung und Beliebtheit im 16. Jahrhundert, dann aber aus dem Fehlen jedes anderen Kunstgebildes, an das er sich, wie die Italiener an das kolorierte, mehrstimmig gedachte und solistisch ausgeführte Madrigal, hätte anlehnen können; denn an eine direkte Übertragung, etwa aus dem gregorianischen Gesang oder dem kontrapunktischen Gesang älterer Zeit, wird man nicht zu denken haben.

Auf den Reichtum der ornamentalen Melodik des französischen und bretonischen Volksliedes, und auf die bewußte Anlehnung der jungen Kunstgesangschule des 17. Jahrhunderts an sie, hat bereits Weckerlin[2]) hingewiesen. Tiersot[3]) schließt sich auf Grund einer ausgezeichneten und tiefreichenden Kenntnis der *chansons* seiner Heimat dieser Anschauung an. Unter Zurückweisung der von Fétis vertretenen Ansicht, orientalische Einflüsse hätten sich hier geltend gemacht, vindiziert er der Melismatik des Volksliedes seine autochthone Eigenart. So weit möchte ich nun freilich nicht gehen. Bei den weit reichenden Beziehungen des alt-gregorianischen Gesanges zum Volkslied, bei der vielfach nachweisbaren Rezeption gregorianischer Elemente durch das Volkslied[4]) erscheint auch für die Entwickelung auf französischem Boden ein ähnlicher Prozeß mindestens wahrscheinlich. Seine weitere Verfolgung gehört nicht hierher; denn jedenfalls war er bereits, als das Volkslied seinen Einfluß auf den künstlerischen Sologesang zu äußern begann, längst abgeschlossen. Auf die Ornamente des Volksgesanges näher einzugehen, liegt gleichfalls außerhalb der Aufgabe dieser Arbeit. Es genügt unter Verweisung auf Tiersots angeführtes Werk festzustellen, daß alle jene Verzierungen, denen wir in der Folge begegnen werden, hier vorbereitet, ja zum Teil vollständig entwickelt sind.

Einfluss der Instrumentalmusik.

Aber der Volksgesang allein war es nicht, der den französischen Kunstgesang beeinflußte. Die Instrumentalmusik hat auch hier, genau

[1]) a. o. O.

[2]) Neue Ausgabe von Camberts „Pomone".

[3]) Histoire de la chanson populaire en France, Paris 1889.

[4]) Fleischer, Sammelb. d. Int. Mus.-G. 1899.

so wie in Italien, der älteren Schwester vorgearbeitet. So wie wir für die italienische Musik im 16. Jahrhundert in Italien festzustellen hatten, daß die jung erblühte instrumentale und konzertierende Musik für die Ausgestaltung des Diminutionswesens von hervorragender Bedeutung geworden, so ist auch auf französischem Boden zur selben Zeit instrumentale Kunst, insbesondere das Lautenspiel, für das Verzierungswesen im Gesange mitbestimmend geworden, wobei hier unerörtert bleiben kann, inwiefern sie wiederum von der älteren, kontrapunktischen Musik beeinflußt war.

Port de voix. Mersenne und Bacilly.

Wir wenden uns nun der Darstellung des Verzierungswesens zu, wie es uns die Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts überliefern, und beginnen mit derjenigen Verbindung, die sie als *port de voix* bezeichnen. Sprachlich bedeutet sie, wie das italienische *Portamento:* Tragen der Stimme, also jene Verbindung zweier Töne, die in allmählichem Anbeziehungsweise Abspannen der Stimmbänder erreicht wird, im Gegensatze zum *Legato* als ihrer plötzlichen Umstellung. Es ist zu prüfen, ob auch damals dieser sprachliche Begriff sich mit dem musikalischen deckte. Die italienischen Quellen kennen das *Portamento* in diesem Sinne nicht, aber in Frankreich entspricht tatsächlich zunächst der sprachliche Begriff dem musikalischen. Mersennes[1]) Definition des *port de voix* bestätigt das. Unter Verweisung auf sein Beispiel führt er aus: *enfin la voix se coule et passe de re à mi, comme si elle tirait le re après soy, et qu'elle continuast à remplir tout l'intervalle ou degré de re à mi par une suite non interrompue et qu'elle rendist ses deux sons continus,* und an anderer Stelle heißt es: *en montant doucement et comme par un mouvement continu jusque à l'accord re* (nämlich von *ut*) Die hier geschilderte Verbindung kann nur im Sinne unseres *Portamento* gemeint sein. Gleichzeitig entnehmen wir aber dem Beispiel (Anhang F I, 1), daß eine Diminution der geschriebenen Noten erfolgte, indem das letzte Viertel der ersten ganzen Note zu einer Wiederholung des Tones und gleichzeitig als Ansatz zum Hinauftragen der Stimme benutzt ward. Mersenne erläutert dies: *afin de signifier que la voix doit passer de ut à re* (s. Beispiel) *en frappant legèrement le re* (die Silbe) *sur le son l'ut, et en montant doucement etc.* (wie oben). Es ist mithin zweifellos, daß sich im *port de voix* zwei Begriffe vereinigen, das Hinauftragen der Stimme zu einem höheren Intervall — hier im Ganz- oder Halbton — und die Zerlegung der ersten Note in zwei, so daß ihr ein Viertel abgezogen wird und einer Hilfsnote dient, die auf dem Text der nächsten, also zweiten Hauptnote auszusprechen ist.

---

[1]) Harmonie universelle, Paris 1636.

Es entsteht somit ein jambischer Vorschlag. Nimmt man noch von den von ihm mitgeteilten Diminutionen der *Airs de Boësset* Einsicht, welche zahlreiche *ports de voix* enthalten (Anhang G 1), so stellt sich heraus, daß die eigentlich sekundäre Teilung der ersten Hauptnote hier zur Hauptsache wird. Freilich mag auch hier noch die Verbindung eine portamentale gewesen sein, aber der Verlauf der Darstellung wird uns belehren, daß das begriffliche Moment des *port de voix*, des Tragens der Stimme, schließlich hinter dem Nebenbegriff, der Diminution, des Vorschlags, zurücktritt. Schon bei **Bacilly** beginnt diese Verschiebung. Zwar geht auch er noch von der portamentalen Verbindung, als der begrifflich richtigen, aus, *(et assurément le mot mesme porte la signification, est le transport qui se fait par un coup de gosier d'une note inférieure à une supérieure)*, und an anderer Stelle erläutert er die Verbindung durch den *port de voix* von *mi* zu *fa Diesis* dahin, daß das dazwischen liegende *fa naturale* gestreift werde, was nur durch ein schweres Portament zu erreichen ist, und endlich heißt es an dritter Stelle: *il ne faut pas simplement glisser nonchallemment le coup de gosier, et qui nomme rudesse, ce qui doit appeler fermeté*, aber die nun folgende Klassifikation erweist die Zulassung von Verbindungen neben der eben geschilderten portamentalen, die auf einen Vorschlagsrhythmus ohne Tragen der Stimme hinauslaufen. Er unterscheidet nämlich 1. *port de voix plein*, das schwerste Portamento, stets von einem tieferen Ton zu einem höheren, aber in allen Intervallen. Die tiefere, erste Hauptnote ist auszuhalten, aber im letzten Teil bereits für die nächste Silbe und den *coup de gosier*, das Hinauftragen der Stimme, zu verwenden. Nachdem die höhere Note erreicht ist, wird sie angegeben, wiederholt und ausgehalten. Das Beispiel ist im Anhang rekonstruiert.[1]) (F I, 2 a.) 2. Im *demy port de voix* ist die Verbindung eine leichtere, wahrscheinlich unserm *legato* entsprechend: *le coup de gosier se fait avec moins de fermeté et beaucoup plus délicatement.* Die obere Note wird nur ganz leicht nach der Verdoppelung angegeben und ausgehalten. 3. *Le Port de voix glissé* oder *Coulé*, gleich dem *port de voix perdu sub* 4. als Unterart des *demy port de voix* behandelt, teilt gleichfalls die erste Hauptnote in zwei Noten kleineren Wertes und beläßt der oberen, zweiten Hauptnote den vollen Wert. Auch scheint hier ihre Verdoppelung nicht einzutreten. (F I, 2 b.) 4. Der *port de voix perdu* gibt der Hilfsnote einen Teil des Wertes der ersten und den größten Teil des Wertes der zweiten Note, während diese selbst erst ganz am Schlusse eintritt, ähnelt also unserm Vorhalt, dem veränderlichen Vorschlag des 18. Jahrhunderts. (Anhang F I, 2 c.) Diese

[1]) Die Sammlungen der Airs, auf die Bacillys Buch überall hinweist, sind nicht auffindbar.

Zerlegungen und Verbindungen statuiert Bacilly zwischen allen Intervallen, nur *ascendendo,* sodaß die der ersten Hauptnote abgezogene Hilfsnote den Vorschlag bildet. Nur bei Terzen soll die dazwischen liegende Sekunde als Hilfsnote dienen. (Anhang F I, 2 d.)

Für unsere Untersuchung ist vor allem die Tatsache von Interesse, daß hier die Vorschlagsnote überall jambisch erscheint, ja geradezu als zeitliche Antizipation behandelt ist; selbst der Vorhalt als *port de voix perdu* erweitert sich auch auf Kosten der ersten Hauptnote.

Für die weiteren subtilen Unterscheidungen Bacillys haben wir heute kein Verständnis mehr, aber geschichtlich wertvoll ist uns die Parallele zur italienischen Kunst des Sologesangs. Noch in weit höherem Grade als dort führt die Reizlosigkeit der mageren Melodik der älteren kunstgesanglichen Produktion zu einer raffinierten Vortragskunst, zu einer alle geraden Linien in eine Unsumme von Kurven auflösenden Melismatik. Lehrreich sind in dieser Hinsicht die von Mersenne mitgeteilten Veränderungen einer Arie von Boësset durch Billy und Moulinié, sowie die Verzierungen Bacillys in seinen *Mélanges d'airs* von 1671 und seinen *Receuils de huit livres de chansons pour boire* von 1699 (wohl eine spätere Auflage), aus denen ich einige Stellen im Anhang mitteile. (G 1—3.) Sie zeigen, daß sich auch hier, ebensowenig wie bei den Italienern, Theorie und Praxis ganz decken. Der *port de voix* kommt überall auch abwärts vor, aber nur zwischen Sekunden und Terzen. Die Praxis scheint bei weiteren Intervallen längere und ausfüllendere Passaggien vorgezogen zu haben. Den *port de voix* gestattet Bacilly, wie auch andere Verzierungen, nur auf langen Silben, in unserm Sinne betonte Silben, wobei er davon ausgeht (*troisième partie chapitre premier*), daß das Französische gleich dem Lateinischen kurze und lange Silben unterscheide. Diese Beschränkung auf betonte Silben, und somit auf betonte Taktteile, wird von der Theorie und Praxis eingehalten. Deklamatorisch ist ihr damit über die deutsche Musik ein erheblicher Vorsprung gesichert.

Jean Rousseau.

Bei Jean Rousseau, *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter*, Amsterdam 1678, ist die ursprüngliche Bedeutung des Tragens der Stimme aus dem *port de voix* gänzlich ausgeschaltet. Die Ausfälle Bacillys gegen seine Gegner, welche sich bereits zu dieser Begriffsbestimmung bekannten, lassen darauf schließen, daß die Umgestaltung des ursprünglichen Begriffs sich seit Mersennes Zeiten allmählich vollzog. Die Gegner Bacillys und Rousseau selbst betrachten diese Verzierungen nur noch rhythmisch, als Verbindung selbst ist das schlichte *Legato* vorausgesetzt. Harmonische Beziehungen lassen sie gänzlich

außer acht. Unterbegriffe kennt Rousseau nicht, er spricht schlechthin vom *port de voix* in dem Sinne einer Zerlegung einer Note in zwei kleineren Wertes, von denen die zweite, die Hilfsnote, mit der folgenden Note auf der ihr entfallenden Silbe verbunden wird. Ferner kann die erste Note ihren Wert behalten, im Werte der nächsten noch einmal angegeben und mit der folgenden auf der ihr entfallenden Silbe verbunden werden. Dort liegt ein jambischer, hier ein trochäischer Vorschlag vor. (Anhang F I, 3.) Dabei geht er aber als Regel von jenem aus, dieser soll nur statthaben nach einer kurzen Note und vor einer zweimal längeren, also nach einem Achtel und vor einer Minima, nach einem Sechzehntel und vor einem punktierten Viertel. Daß hier eurhythmische Gründe maßgebend sind, ist nicht zu verkennen. Die zeitliche Antizipation des Vorschlags und die so entstehende Häufung kurzer Noten dünkt ihn als zu schroffer Gegensatz zum anschließenden langen Ton. Man sieht, wie ungemein sorgfältig auch ästhetisch abgewogen wurde. Der jambische Vorschlag, den er im strengen Zeitmaß und Rhythmus und nur vor der Thesis auf betonten Silben wünscht, deckt sich mit demjenigen Bacillys. Auch er ist nur zwischen aufsteigenden Noten zulässig; nur wenn der Baß gesungen wird, dürfen sie *sur les cadences* auf- und abwärts zwischen Quarten und Quinten angebracht werden. (Anhang F I, 3.)

Etienne Loulié.

Einen weiteren Ausbau, der der vorausgreifenden Praxis gerecht wird, erfährt unsere Lehre in Louliés *Eléments ou Principes de musique* von 1696. Seit J. Rousseaus Zeit, erfahren wir, war es üblich geworden, Verzierungen in kleinen, in den Takt eingeteilten Typen zu notieren. *Les petits sons se marquent par des notes d'un plus petit charactère.* Von dem Begriff des *petit son* geht er aus, er ist ihm *un son plus foible, c'est à dire moins fort ou d'une moindre durée que les autres sons .... toujours lié avec une note ordinaire, avec laquelle est lié ... elle (la note) a le son d'une degrée ou posée,* also eine vor der Hauptnote eingeschobene Hilfsnote geringerer Dauer und schwächer als jene anzugeben und mit ihr *legato* zu verbinden, als Sekunde sowohl, als in anderen Intervallen zulässig. Ihren Wert entnimmt sie zuweilen der vorhergehenden Note, zuweilen der Hauptnote. Die Beispiele, auf die er verweist (Anhang F I, 4 a, b und c) zeigen, 1. den jambischen, 2. den trochäischen Vorschlag, 3. den Nachschlag, alle von oben. Unter diese so entwickelten Begriffe, die sich mit den Vorschlägen und Nachschlägen der klassischen Periode decken, fallen vier Unterbegriffe, *port de voix, Coulé, Chute* und *Accent;* wohl verstanden: sie erschöpfen durchaus nicht sämtliche Arten der *petits sons,* sondern figurieren hier

nur als die besonders üblichen Typen. Der *port de voix* (Anhang F I, 4 d—g) deckt sich etwa mit dem *port de voix glissé ou Coulé* des Bacilly, genauer mit demjenigen des J. Rousseau. Auch hier ist er, wenigstens zwischen Sekunden, ausnahmsweise trochäisch betont zugelassen. Die Hilfsnote ist auch hier stets die untere Sekunde, also die Wiederholung der ersten Hauptnote zwischen Sekunden und des dazwischen liegenden Tones bei Terzen. – *Descendendo* heißt die Figur *Coulé* (ͻ). (Anhang F I, 4 h—p.) Bacillys Lehre, daß der *port de voix* nur aufwärts möglich sei, und Rousseaus Beschränkung, welche die Praxis längst überwunden hatte, ist nun auch in der Theorie aufgegeben. Der *Coulé* erscheint aber nicht nur als die obere Sekunde der Hauptnote zwischen allen Intervallen, sondern auch als Wiederholung der ersten Hauptnote (o—p), sodaß beispielsweise die Hilfsnote zwischen Terzen z. B. *g* und *e* ebensogut *f* als *g* lauten kann. Der *Coulé* ist nur jambisch notiert. *La Chute* (Anhang F I, 4 q—s) ist eine Antizipation der zweiten Note, die bereits auf dem letzten Viertel der ersten angegeben wird (⌣). Der Accent ist unser Nachschlag. (Anhang F I, 4 t—w.) Von beiden Formen wird gleich unten die Rede sein. Louliés Lehre bedeutet also eine Erweiterung. Nach ihm können Vorschlagsnoten (*petits sons*) überall eintreten, von oben und unten, zwischen allen Intervallen, jambisch und trochäisch, entweder als Sekunden von unten und oben, oder springend als Wiederholung der ersten Hauptnote. Es erübrigt noch, aus den bisher erwähnten Quellen den Begriff des „*accent*“ festzustellen. Er stellt überall einen Nachschlag vor, bei Mersenne sowohl, der ihn *accent plaintif* nennt und nur als höheren Halbton einführt, wie bei Bacilly, der von „*aspiration*“ in gleicher Bedeutung spricht und ihn zuläßt zwischen Noten gleicher Tonhöhe, oder als Verbindung zu einer tieferen Note, auch in Kombination mit dem *doublement du gosier*, der gehauchten, wiederholten Note. Die Ausführung ist überall als sehr rasch, *vite*, bei Bacilly als *beaucoup plus court*, und als leichte Verbindung der Hauptnoten bestimmt *(communication de l'une à l'autre)*. Das Zeichen ist ein senkrechter Strich zwischen den Hauptnoten. Bei Loulié fällt die Beschränkung des Gebrauchs und er erscheint zwischen allen Intervallen, aufwärts und abwärts, aber stets als die höhere Sekunde der ersten Hauptnote. (Anhang F I, 4 t—w.) Der Accent, den Montéclair *(Principes de musique 1736)* erwähnt, ist nicht nur ein Erheben der Stimme um einen Ganz- bezw. Halbton, sondern ein Ausdrucksmittel besonderer Art. *L'accent est une aspiration ou élevation douloureuse de la voix, qui se pratique plus souvent dans les airs plaintifs, que dans les airs tendres; il ne se fait jamais dans les airs gays, ni dans ceux, qui expriment la colère. Il se forme dans la poitrine par une espèce de sanglot à l'extremité d'une note de longue durée, ou forte, en faisant*

un peu sentir le degré immédiatement au dessus de la note accentuee. (1) Es stellt dieser Accent nicht so sehr eine Verzierung vor als einen gesanglichen Effekt, ein schluchzerähnliches Heben und Abbrechen und Zurückfallen auf denselben Ton — denn nur zwischen Tönen gleicher Tonhöhe ist er statthaft. Übereinstimmend definierten den Begriff noch Bérard[1]) und Jean Jacques Rousseau.[2]) Dagegen anerkennt Montéclair eine andere Form des Nachschlags als *La Chute.* Unter diesem Namen begriff Loulié eine jambische Vorschlagsform, indem die zweite Hauptnote antizipiert und die Silbe der zweiten Note bereits auf ihr ausgesprochen wird. (Anhang F I, 4 q.) Hier bei Montéclair liegt gleichfalls eine Antizipation der zweiten Note vor, die jedoch auf der Silbe der ersten Hauptnote ausgesprochen wird, sodaß ein Nachschlag entsteht. (Anhang F I, 5 a und b.)

L'Affillard.

Eine Quelle, die nicht unerwähnt bleiben darf, ist l'Affillard's *Principes très faciles pour bien apprendre la musique. Paris 1697.*[3]) Seine Verzierungen sind in solchem Grade komplizierter als die der bisher erwähnten Lehrer, daß man an eine instrumentale Bestimmung glaubte, spräche nicht der Titel des Buches für die gesangliche. Sein *port de voix* (F I, 5 c) schiebt zwischen die jambische Vorschlagsnote und die Hauptnote einen auf die Thesis fallenden, kurzen Pralltriller ein, wie ihn d'Anglebert als *Pincé,* Chambonnières und Le Bégue[4]) als *Pincément* verzeichnen, und wie er sich auch in Couperin's *Pièces de clavecin* von 1713 wiederfindet. Eine ähnliche Kombination des alten *port de voix* mit den *Pincé* steht bei Rameau, *Pièces de clavecin* von 1731,[5]) aber richtiger als *port de voix et pincé* bezeichnet. Affillards *port de voix doublé* (F I, 5 d) entspricht dem *demy port de voix* des Bacilly zwischen Terzen. Sein Accent, in kleinen Noten mit Bogen an die Hauptnote angeschlossen, deckt sich mit dem Begriff Louliés. Nur die Zeichen variieren, hier ein senkrechter Strich, dort ein Häkchen.

Montéclair.

Daß die von Loulié entwickelten Begriffe in der französischen Vokalmusik zu dauernder Geltung gelangten, beweist die Erläuterung

[1]) L'art du chant 1755: L'accent est une petite inflexion de voix, qu'on fait du gosier. L'accent demande, qu'après avoir soutenu ou enflé le son, qu'on fasse monter le Larynx d'un degré ou d'une demi degré, et qu'on fasse sortir l'air intérieur par les lèvres de la glotte avec une douceur extrême, afin de caresser le son de la dernière notte.

[2]) Dictionnaire de musique 1782 unter Acent.

[3]) Das Werk ist in meinem Besitz. Dannreuter Bd. I, S. 83/84 benutzt die Ausgabe von 1705.

[4]) S. Dannreuter a. o. O. S. 95, 102, 106.

[5]) Ebenda, S. 106.

dieser Materie in den 1736 — also 38 Jahre später veröffentlichten — „*Principes de musique de Michel Pignolet Montéclair*". Seine Definition des *Coulé*, *Port de voix*, *Chute* und *Accent* deckt sich mit derjenigen Louliés beinahe völlig. *Coulé* ist ihm der jambische Vorschlag von oben, der seinen Sitz vorzüglich zwischen Terzen habe, aber auch zwischen anderen Intervallen vorkomme, und zwar entweder als die obere Sekunde der Hauptnote, oder als Wiederholung der vorhergehenden Hauptnote, ganz wie bei Loulié. Stets ist die Hauptnote die betonte *(petite notte, qui se lie avec la notte forte sur laquelle il faut couler)*. (Anhang F I, 5 e.) Wem es etwa einfiele, absteigende Terzen jedesmal durch den *Coulé* zu verbinden, den warnt sein Verbot, ihn dort anzuwenden, wo sich der Affekt des Zornes oder auch nur eine beschleunigte Bewegung findet. Das Zeichen für den *Coulé* ist eine kleine Note oder ein Bindebogen. Der *port de voix* entspricht dem *Coulé* zwischen aufsteigenden Noten, insbesondere in Halbtonschritten, das Zeichen sei die kleine Note oder: ✓ Auch diese Verzierung erscheint hier nur jambisch, die Hauptnote ist immer betont (*notte forte*). Der trochäische *port de voix*, den noch Loulié anerkennt, ist also ganz eliminiert und hat dem jambischen Vorschlag Platz gemacht. (F I, 5 f.)

Wir können also, ohne noch in weitere Details einzugehen, feststellen: Der *Port de voix* und seine Unterarten bedeuten ursprünglich, der sprachlichen Bezeichnung konform, das Tragen der Stimme, und die zur leichteren und genaueren Ausführung bestimmte Zerlegung der ersten Note in zwei Noten, deren zweite, die Nebennote, auf die der zweiten Hauptnote entfallende Silbe antizipiert wird. Im Verlauf der Entwickelung tritt dann die ursprünglich wesentliche Eigenschaft des Hinaufschleifens zurück hinter der sekundären, der syllabischen Antizipation, und wir erhalten so den jambischen Vorschlag, wie er in allen Werken der praktischen Gesangsmusik als *port de voix* zu finden ist. Nur nebenher erwähnen einige Gesangsschriftsteller auch der trochäischen Form, also des Vorschlags auf der Thesis. Später verschwindet diese Form völlig. Wir haben also davon auszugehen, daß der *port de voix* und *Coulé* der Franzosen einen kurzen, jambischen Vorschlag vorstellt, der auf die Arsis fällt, während die Hauptnote der Thesis verbleibt.

Instrumentalmusik.

Anders in der Instrumentalmusik. Schon aus den Beispielen, die Dannreuter[1]) aus Chambonnière, d'Anglebert und Couperin auszieht, ergibt sich, daß die Verzierungen im allgemeinen vorzugsweise ihren Wert der Hauptnote entnehmen, auch der *port de voix* und seine Unterarten.

[1]) a. o. O.

Der Letztgenannte schreibt in der „*l'art de toucher le clavecin*“ von 1717 ausdrücklich vor: *il faut, que la petite note perdue d'un port de voix ou d'une coulé frappe avec la harmonie, c'est à dire dans le tems, qu'on devroit toucher la note de valeur, qui la suit.* Ja bei **Rameau** verdichtet sich diese Verzierung zum Vorhalt.[1]) Entscheidend aber ist eine von **Dannreuter** gar nicht beachtete Quelle, **Georg Muffats** *Suavioris harmoniae instrumentalis Hyporchematicae Florilegium secundum von 1698,*[2]) das Werk zwar eines deutschen Komponisten, das aber die „Lullianische Geigenmanier“ in ausführlicher Vorrede auseinandersetzt, also in diesem Sinne als französischen Ursprungs gelten darf. Vorschläge und Nachschläge subsumiert er dem Begriff Accentuation, italienisch: *Accentuatione,* französisch: *l'accentuation,* und unterscheidet: 1. vorgesetzte *Accenti,* unsere Vorschläge, entnehmen, wie die Beispiele ergeben, ihre Zeit allemal der Hauptnote, sind also trochäisch, gleichviel ob sie als *Praeaccentus (pre-accento, suraccent),* welche „den nächsten oberen“, oder als *Subsumptio (sotto-accento, sousaccent),* welche „den nächsten unteren“, oder als *Insultura (saltorello, sursaut),* welche „*umb* einen Sprung entlegenen *clavem* versetzt“, auftreten. 2. Nachgesetzte Nachschläge, als *Superficies* „gemeiniglich *accentus* (*accento, superfice*) so den nächsten Schlüssel hinauf, *remissio* (*calamento, relâchement*) so den nächsten hinab und *Disjectio* (*dispersione, dispersion*) so den springenden nochmals zufüget“. Das Zeichen des Doppelstrichs deutet, je nach der Stellung links oder rechts des Bogens, auf den Vor- bezw. Nachschlag und durch die Stellung im Notensystem auf die einzuschiebende Note. Es wird also in der Instrumentalmusik darauf ankommen, ob ein Accent schlechthin, also ein Nachschlag, oder ein vorgesetzter Accent, Vorschlag vorliegt. Dieser ist in der Regel trochäisch. Der *port de voix, Adminiculatio* italienisch: *l'appoggiatura* — wir begegnen hier zum ersten Mal dieser später allgemein gebräuchlichen Bezeichnung des Vorschlags — ist Muffat nur ein Spezies des Genus: Accent. Die erste Note wird vor der zweiten auf der Thesis kurz wiederholt, übereinstimmend mit der Manier **Loulié**'s und J. **Rousseau**'s. Ich erwähnte bereits oben, daß die in der Instrumentalmusik durchaus vorherrschende trochäische Ausführung des *port de voix* und seiner Unterarten dahin führte, der Hilfsnote den gleichen, selbst einen längeren Wert zuzuerkennen, als der Hauptnote, sodaß in unserm Sinne ein Vorhalt entsteht. So gibt schon d'**Anglebert**[3]) in der Verzierung: *Chute ou port de voix en montant ou descendant* der Hilfsnote den gleichen

[1]) Siehe Dannreuter a. a. O. Seite 106.

[2]) Neuausgabe in den Denkmälern der Tonkunst für Österreich.

[3]) Pièces de clavecin von 1689. Dannreuter a. o. O., I S. 96.

Wert wie der Hauptnote. Ebenso Dieupart[1]) und Rameau[2]) deutet an, daß die gleich lange Hilfsnote sogar noch liegen bleiben und klingen müsse, wenn die Hauptnote angeschlagen sei. Nun haben wir zwar kein ausdrückliches Zeugnis, daß auch in der Gesangsmusik der Begriff des *port de voix* in dieser Weise erweitert worden wäre, aber die praktische Musik, insbesondere die Opern Rameaus, lassen keinen Zweifel, daß man bereits in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts im französischen Kunstbereiche dem *port de voix* zwei Begriffe subsumierte, einmal den älteren der kurzen, jambischen Vorschlagsnote, dann aber einen neuen, offenbar aus der instrumentalen Musiklehre entlehnten, des langen, veränderlichen Vorschlags oder Vorhalts. Es hat sich also in Frankreich längst vor dem Eintreten der pädagogischen Bewegung in Deutschland jene unglückliche Verquickung zweier durchaus heterogenen Begriffe, nämlich des melodieschmückenden, harmonisch indifferenten Vorschlags, und des harmonieverändernden, des veränderlichen Vorschlags, vorbereitet, die auf die deutsche Lehre so verwirrend einwirken sollte.

Der Triller, Cadence.

Unsere Betrachtungen des Trillers, *Tremblement* oder *Cadence* — schlechthin so genannt nach dem üblichen Gebrauch des Trillers in der Kadenz — lassen sich kürzer fassen. Übereinstimmend bezeichnen die Quellen diese Verzierung als eine wiederholte Sekundenbewegung von oben, die mit der oberen Hilfsnote beginnt (F II, 1 a, b), im Gegensatz zum Triller der Italiener, der damals noch in florentinischer Art als Folge gleichhoher, gehauchter Noten galt, wie Mersenne ausdrücklich berichtet. Der lange Triller erscheint vorbereitet oder sofort eintretend, *avec ou sans appui* (F II, 1, c-k). Diese Vorbereitung (*préparation, appui*) besteht aus der oberen Hilfsnote, die zuweilen auch antizipiert eintritt (F II, 1 c, d). Der Triller soll, bis er die gewünschte Schnelligkeit erreicht, zunächst durch einen oder mehrere langsame Schläge des Kehlkopfes vorbereitet werden, eine gesangstechnisch wohl zu erklärende Einführung. Die wiederholte, langsame Trillerbewegung, namentlich in punktierter Form, wie sie Brossard[3]) unter dem italienischen Namen *ribattuta di gola* und Loulié notieren, ist eins der wirksamsten Mittel, die für den Triller unerläßliche, oscillierende Bewegung des Kehlkopfes zu finden.[4]) Daneben erscheint auch der Triller unvorbereitet. Während die Mehrzahl der Autoren die

[1]) Suites de clavecin, Dannreuter, S. 138.
[2]) Pièces de clavecin, 1731, Dannreuter, S. 106.
[3]) Dictionnaire de musique.
[4]) Stockhausens Methode, S. 92.

Wahl zwischen beiden Formen dem Geschmack des Ausführenden überlassen, unterscheidet Rousseau in feiner Weise, sodaß man auf den gemeinen Gebrauch überhaupt schließen kann. Die Vorbereitung entfalle in Arien heiteren Stils, wie im Menuett, auch in allen dreiteiligen Taktarten; jedenfalls darf der *appui* hier nur ganz leicht sein, dann zwischen steigenden und Noten gleicher Tonhöhe. Die *Cadence avec appui* mit Antizipation haben ihren Sitz, wo man von einer kürzeren, höheren zu einer tieferen Note herabsteige, die mehr als das doppelte jener gelte. Die ästhetische Unterscheidung interessiert vorzüglich. Sie ist auch heute durchaus berechtigt; denn die langsame Entrollung des Trillers läuft sicherlich einer heiteren Grundstimmung zuwider, die vielmehr durch den energischen, gleichgestalteten Triller gewinnt. Die Anzahl der Trillerschläge bestimmt sich nach der Länge der Noten (Loulié: *à proportion de la durée de la note tremblée*) und der Fertigkeit des Ausführenden. Mersenne setzt sie in Zahlen, 4—16, über die Hauptnote. Der Abschluß des Trillers scheint regelmäßig durch einen Nachschlag erfolgt zu sein, wenigstens geht Bacilly hiervon als der Regel aus, wenn er den Triller in drei Bestandteile zerlegt, die Vorbereitung, den eigentlichen *battement du gosier* und *la fin, qui est une liaison, qui se fait du tremblement avec la note, sur laquelle on veut tomber, par le moyen d'une autre note, touchée fort légérement.* Trillere man auf *mi (fa mi)* und gehe zum *re* oder *ut* als Schlußnote, so sei *re* die Nachschlagsnote (F II, 1 b), doch kann unter Umständen der Nachschlag ausbleiben, wofür einige Fälle angeführt sind. Loulié faßt den Triller als eine Wiederholung des *Coulé* auf und notiert ihn entsprechend in punktierten Werten (F II, 1 h-k). Trotzdem ist die Bewegung gleichmäßig zu denken. Er sondert den Triller ohne *appui*, auf den wir sogleich bei Besprechung der kurzen Trillerform zurückkommen, und mit Vorbereitung. Hier fällt die Wiederholung der Hilfsnote nach der Präparation auf, offenbar eine sehr verbreitete Manier, da Bacilly weitläufig gegen sie polemisiert und sie ausschließlich der Instrumentalmusik überlassen wissen will. Eine recht anschauliche Lehre gibt Montéclair.[1]) Seine langen Trillerformen nennt er *tremblement appuyé, subit* und *doublé*. Die Untereinteilungen beziehen sich auf die Eröffnung und den Abschluß. Die Bewegung selbst ist überall die gleiche, nämlich eine rasche Sekundenbewegung von oben, die mit der oberen Hilfsnote einsetzt. Auch er anerkennt nur den Triller von oben, denjenigen von unten also, den mit der Hauptnote auf der Thesis einsetzenden, und die Terzen- und Quartentriller verwirft er ganz (F II, 1 l). Der *tremblement appuyé* verlangt, daß man ihn gut stütze *(appuyer)*, schlage *(battre)* und endige *(terminer)*. Unter stützen oder vorbereiten *(préparer)*

---

[1]) Méthode pour apprendre la musique, 1700 und Nouvelle méthode 1709 (1736).

versteht er das Verweilen auf der oberen Hilfsnote, deren Dauer abhängt von dem Werte der Hauptnote und dem Zeitmaß; zuweilen deute man die Hilfsnote an (F II, 1 m). Der Abschluß der Figur erfolge bald durch die *chute*, bald durch den *tour du gosier*, Doppelschlag (F II, 1 m-o), eine Form, welche derjenigen der klassischen italienischen und deutschen Schule sich nähert. Der *tremblement subit* formt sich ohne *appui* und hat mehr im Rezitativ, denn in der Arie seinen Sitz.[1]) (Zeichen im Anhang F II, 1 p) Der *tremblement double (t)* ähnelt dem Triller *raddoppiato* der Italiener und dem deutschen Doppeltriller des Tosi und Agricola (F II, 1 q-r), nur daß die französische Form auch hier den *appuy* vorausschickt; dann aber läßt sie, wie dort, einen frei eintretenden Doppelschlag folgen und schließt die Hauptnote und den Triller an.

Die kürzeren Triller, also der einfache und doppelte Pralltriller, wie ihn die Italiener übten, sind auch der französischen Schule geläufig. Mersenne spricht von einem Triller in zwei Schlägen und Bacilly, nicht ganz klar, von einem *tremblement fort court et fort pressé, qui se fait du fond de la gorge.* Sicherer läßt sich seine *double cadence* bestimmen, einmal als unser Doppelpralltriller *(en montant sur une note au dessous)*, dann auch als wiederholte, gehauchte Note *(en rebattant sur la mesme)*. Sein *tremblement étouffé* ist wohl ein Pralltriller mit Antizipation der Hilfsnote. Während J. Rousseau des kurzen Trillers gar nicht gedenkt, gibt ihm Loulié zwei Formen, als *tremblement simple*, ein Doppelpralltriller (Anhang F II, 2 a), und *martellement*, im Sinne der klassischen Schule Ph. Em. Bachs und Agricolas ein *Mordent*, also eine Sekundenbewegung, die mit der betonten Hauptnote beginnt, die untere Hilfsnote anfügt und mit der Hauptnote endigt, und zwar als *martellement simple*, ein Schlag, *double*, zwei Schläge, *triple*, drei Schläge (F II, 2 b). Die Zeichen ersieht man aus den Beispielen im Anhang. Montéclair kennt zwei kurze Trillerformen. Der *tremblement feint* beginnt gleichfalls mit der ausgehaltenen, oberen Hilfsnote als *appuy* und schließt ihn statt mit dem langen Triller *(au lieu de battre longtemps)* mit einem *petit coup de gosier, dont le battement est presque imperceptelle.* Das Beispiel (F II, 2 c) zeigt nicht die Ausführung, sondern nur das Zeichen: ~ Wahrscheinlich handelt es sich um den Pralltriller, wie ich ihn im Anhang ausgeschrieben habe. Als Unterart geschieht noch Erwähnung der Einschiebung einer Note über dem Appui und dem Abschluß mit dem *tour du gosier*. Die Ausführung ist nicht notiert, dürfte aber derjenigen im Anhang entsprechen (F II, 2 d).

[1]) Sehr bedauerlich, dass Montéclair grade diese Form nicht genauer definiert. Denn das Zeichen für diesen Triller findet sich auf jeder Seite der französischen Opernpartituren des 17. und 18. Jahrhunderts!

Der *Pincé* entspricht dem *Martellement* Louliés'. Auch hier der *Mordent* der Klassiker, der mit der Hauptnote beginnt. Die Verbindung dieser Figur mit dem *Port de voix* (II, 2 e) war in Frankreich ebenso üblich, wie in der deutschen und italienischen Gesangsmusik die Verbindung des Vorschlages mit dem Pralltriller. Montéclair meint sogar, *le port de voix est toujours accompagné du pincé,* was wohl kaum wörtlich zu nehmen ist. Jedenfalls war es sehr gebräuchlich, dem Vorschlag noch den *Mordent* anzufügen.

Auch jetzt müssen wir den Verzierungen der instrumentalen Musik ein Wort gönnen. Der Triller der Instrumentalisten beginnt gleichfalls stets mit der oberen Hilfsnote, ist also auch hier eine Bewegung nach unten. Nur Couperin[1]) notiert ihn als ein *tremblement appuyé,* der mit der oberen Hilfsnote beginnt, dann aber mit der Hauptnote auf der Thesis einsetzt und die obere Hilfsnote auf der Arsis folgen läßt.[2]) Der *Pincé,* der gleichbenannten Figur des Montéclair und dem *Martellement* des Loulié entsprechend, setzt mit der Hauptnote ein und gesellt sich der unteren Hilfsnote bei, ist also gleichfalls eine absteigende Figur. Der Triller kommt als langer wie als kurzer Triller vor, aber nicht mit weniger als 3—4 Schlägen, als *Pincé simple* mit einem Schlage, als *Pincé continu* als fortgesetzte Bewegung. Letztere ist in der Gesangsmusik — bis auf eine von Agricola und Hiller erwähnte Kombination des *Trillo raddoppiato* — nicht rezipiert, auch die klassische Zeit kennt ihn nicht. G. Muffat,[3]) der hier wiederum für die Lullysche Geigenmanier die wichtigste Quelle bedeutet, verwirrt die klaren Begriffe, die wir oben gegeben. Die Unterscheidung zwischen dem echten mit der oberen Hilfsnote einsetzenden Triller und dem von der Hauptnote ausgehenden *Pincé* fehlt bei ihm. Sein *Semitremulus (il Pizzico o mezzo trillo, le pincement ou tremblement coupé* (F II, 2 f) beginnt mit der Hauptnote, schließt die untere Hilfsnote an und wiederholt den Schlag, der einfache *Mordent* besteht aus einem Schlage. Schon die Benennung und die Gleichstellung der Begriffe, *Pincément* und *Tremblement,* zeigen, daß er hier nicht gründlich vorgegangen ist. Sein Volltriller (Anhang F II, 2 g) *il trillo, tremblement ou fredon* „fangt von der nächsten oberen an und hört in seiner gezeichneten Clavis auf". Die Beispiele zeigen den Triller Couperins, den ich oben erwähnte. Er beginnt mit dem *appui* und läßt dann die Hauptnote betont eintreten und die Hilfsnote sich unbetont anfügen. Die weit häufigere Form, welche die Hilfsnote betont, kennt er nur in Verbindung mit einem abschließenden Doppelschlag.

---

[1]) L'art de toucher le clavecin von 1717.

[2]) Dannreuter a. o. O. Seite 104.

[3]) a. o. O.

Der gehauchte Triller, balancement.

Der florentinische Triller, also die gehauchte Wiederholung derselben Note, bleibt nach wie vor ein beliebter Effekt des Kunstgesanges in Italien wie in Frankreich, nur der Name wechselt. In Italien vertauschte man die Begriffe *tremulo* und *trillo.* Die wiederholte Note, der eigentliche *trillo*, wird später *tremulo* genannt. Daß die Franzosen diese Manier von den Italienern entlehnt haben, darauf deutet Mersenne's Besprechung der Manieren Caccinis. Aber nicht unwahrscheinlich ist, daß auch hier der *verre cassé*, ein Vibrato der Laute, das Mersenne beschreibt, von Einfluß gewesen ist.[1]) Den Violinspielern ist er geläufig. Der Engländer Christof Simpson[2]) erwähnt seiner als *close shake*, und Bacilly meint, der Violinbogen vermöge den *doublement du gosier sur la mesme note* sehr gut wiederzugeben. Auch diese Figur will er, dem stets die Verschmelzung von Wort und Ton voransteht, langen Silben vorbehalten. Sie bestehe in einer kaum merklichen Wiederholung der Hauptnote, *si promptement, qu'à peine on aperçoit, si la notte est double.* Dieses „*animer*“ trage viel zur Belebung des Gesanges bei. An die Verdoppelung kann sich ein Accent, Nachschlag oder Triller anschließen. Loulié, Affilard und Montéclair kennen denselben Begriff unter dem Namen *balancement.* Ihre Definition ist gesangstechnisch von Bedeutung, weil sie beweist, daß diese wiederholten Noten nicht etwa, wie Manuel Garcia irrtümlich annimmt, als *Martellato*, sondern, wie Stockhausen lehrt, gehaucht ausgeführt wurden: *Les balancements sont deux ou plusieurs petites aspirations douces et lentes, qui se font sur une notte sans en changer le son (Loulié)* und: *il faut, que la voix fasse plusieurs petittes aspirations (Montéclair).*

Die Notierung ist auch hier nicht mensuriert. Brossard[3]) gibt die Form des Caccini-Trillers und bemerkt, in Frankreich heiße er für die Instrumente *tremulo*, es sei aber der echte Triller der Italiener. Er wünscht ihn mit zunehmender Geschwindigkeit ausgeführt. In der Klaviermusik scheint die Bebung durch den Triller und *Pincé* ersetzt. (F III, a-c.) Das Beispiel des Montéclair deutet auf die tonmalerische Funktion der Bebung — *mota est terra!* — wie wir sie bei Carissimi fanden.

Der Doppelschlag, tour de gosier.

Der italienischen Praxis, die aus der Zerlegung des *Groppo* in seine Teile, Triller und Doppelschlag, den letzteren als selbständige Verzierung gewann, folgt die französische nach. Doch erst Loulié kennt die Figur

[1]) Vergl. Fleischer, Viertelj.-Schrift für Musikw. 1886, S. 69.
[2]) Dannreuter, a. o. O. I, S. 67.
[3]) a. o. O.

als *tour de gosier*, als *deplacement du premier son du dernier coulé du tremblement, que l'on met une tierce plus bas.* Das Zeichen sei: ∾. (F IV, a und b.) Der Doppelschlag der Franzosen ist im Sinne der klassischen Lehre ein verbindender, nämlich ein zwischen zwei Hauptnoten eingeschobener. Affillard subsumiert denselben Begriff unter *double cadence coupée.* (F IV, c.) Hier jedoch alteriert die Verzierung den Wert der folgenden Note, deren erste drei Vierteile sie für ihre Endnote okkupiert, im Gegensatz zur sonstigen, auch klavieristischen Praxis, in der, soweit ich übersehe, der Doppelschlag streng im Zeitmaß der verzierten Hauptnote verbleibt. Als Lullysche Geigenmanier verzeichnet Muffat die Involution oder Einwickelung, mit dem Zeichen ∾ als eine Art „Confluenz", d. h. Verbindung mehrerer Noten unter einem Bogen, „welche drei *Claves* gleichsamb in einem Creyss zuweilen einfach (F IV, d), zuweilen mit einem Triller umwickelt" (F IV, e). Beide Formen geben verbindende Doppelschläge in ungleichen Notenwerten, wie sie die Klavieristen seltener gebrauchen. Auch Montéclair kennt nur den verbindenden Doppelschlag ohne Alteration des Wertes der Hauptnote, also im Sinne der gemeinen Praxis, somit fehlt auch bei ihm die Hauptgattung des italienischen und deutschen Doppelschlages, nämlich die Zerlegung einer Hauptnote in vier oder fünf Noten, wie sie Agricola und Bach als vorzüglichste Typen erwähnen. (F IV, f.)

Bérard.

Den Abschluß der theoretischen Werke dieser Epoche bildet Bérards *l'art du chant* von 1750, das unsere Lehre ausführlich behandelt, indessen durch den Mangel an Notenbeispielen ebenso sehr an Wert einbüßt, als Blanchets[1]) *l'art sur les principes philosophiques du chant.* Der *port de voix* erscheint auch hier als Vorschlag zwischen aufsteigenden Sekunden, der *port de voix feint* dagegen läßt sich als eine Figur bestimmen, welche die Hilfsnote aushält, anschwellt und die Hauptnote erst ganz am Ende angibt, also dem veränderlichen Vorschlage der Klassiker, dem Vorhalt, entspricht. Wiederum ein Beweis, daß auch auf französischem Kunstgebiet die Verquickung der Begriffe Vorschlag, *port de voix*, und Vorhalt, veränderlicher Vorschlag, stattgefunden hat. (F V, a.) Der *Coulé* stimmt mit der gleichen Verzierung der andern Autoren überein, der Accent ist ein Nachschlag mit der oberen Hilfsnote. *Le flatté ou balancé* ist nicht wie bei Montéclair eine Folge wiederholter Noten, sondern ein *pincé,* also ein Mordent, wie denn auch Jean Jacques Rousseau[2]) diese Figur unter dem Namen *flatté* notiert. (F V, b.) Die Triller teilt er in solche mit und ohne *appui,*

[1]) Er nennt in der Vorrede Bérard einen Betrüger und bezeichnet sich als den eigentlichen Verfasser jenes Werkes.

[2]) dictionnaire de musique.

jene wieder in *cadences appuiées* und *précipitées,* sodaß dort die Hilfsnote in gradem Takt die Hälfte, in ungradem Takt ein Drittel der Zeit der Hauptnote entnimmt, hier die Hilfsnote sofort zur Hauptnote übergeht, diese dann kurz ausgehalten und getrillert wird. Die *cadence molle* gleicht der *cadence subite* des Montéclair, sie setzt sofort mit der Trillerbewegung ein; die *double cadence* dieser Autoren hat mit dem *tremblement doublé* des Montéclair nichts gemein, sie verweilt auf dem ersten *martellement,* dann folgt eine punktierte, allmählich rascher werdende Bewegung, die schließlich in die möglichst rasche Folge von Trillerschlägen übergeht. *La demie cadence ou le coup de gorge* ähnelt dem *tremblement fin* des Montéclair. Man verweilt schwellend und abschwellend auf der oberen Hilfsnote und fügt alsdann *des derniers martellements* an, *qui continuent l'essence de cet agrément.*

Jean Jacques Rousseau.

Ich erwähnte bereits Jean Jacques Rousseaus *dictionnaire de musique.* Seine Definitionen sind mehr als knapp, und der Beispiele nur wenige. Der Accent (F V, c) stellt wie bei Loulié eine Erhebung der Stimme um einen Ton vor, wobei unentschieden bleibt, ob als Nachschlag zur ersten, oder Vorschlag zur zweiten Hauptnote. Der *Coulé* ist, wie üblich, ein jambischer Vorschlag von oben. (F V, d.) Seine *cadence* (Anhang F V, e) trillert von der Hauptnote aus nach oben, weicht also nicht bloß von der üblichen Gesangsmanier, sondern auch von dem Triller der instrumentalen Musik ab. Sein *port de voix* ist ein trochäischer Vorschlag von unten, dem ein *flatté* angeschlossen wird. (Anhang F V, f.) Der *port de voix jetté* (F V, g) stellt einen Vorhalt vor, der zwischen sich und die kurz abgefertigte Hauptnote einen *flatté* einschiebt. Die Figur ähnelt dem *port de voix simple* des Couperin[1]) und der Kombination von *port de voix* und *pincé,* die Rameau[2]) aufschreibt. Von Bedeutung ist auch hier die Umwandlung der kurzen jambischen Note in einen in den Wert der zweiten Hauptnote verlegten Vorhalt.

Passaggien.

Über Passaggien und ihre Anwendung äußert sich nur Montéclair. Sie seien „*arbitraires*" und ihre Anbringung unterliege dem Geschmack und der Fertigkeit des Ausführenden. In der Vokalmusik seien sie weniger gebräuchlich denn in der instrumentalen, wo heute das italienische Vorbild zur Entstellung der schlichten Melodie und zu oft lächerlichen Variationen geführt habe. Der unvergleichliche Lully ziehe die Melodie, die schöne

---

[1]) Pièces de clavecin von 1713. Dannreuter I, S. 100.
[2]) Pièces de clavecin von 1736. Dannreuter a. o. O., S. 106.

Modulation, die Wahrheit des Ausdrucks, die natürliche und edle Einfachheit, der Lächerlichkeit der Passaggien und jener wunderlichen Musik vor, deren vermeintliches Verdienst nur in Verrenkungen *(écarts)*, in entstellten Modulationen, Härten der Akkorde, in Lärmen *(fracas)* und in der Verwirrung *(confusion)* bestehe. Man kann Montéclair in diesem Urteil nur beistimmen, liest man die uns erhaltenen Veränderungen, die ich im Anhang (G 1—3) mitteile. Abgeschmackteres ist wohl kaum je ersonnen worden, als die Varianten, die dort Moulinié mit den Arien Boëssets vorgenommen hat, in denen die einfache Linie des Gesanges von einem Knäuel verwirrter, holpriger, kaum übersehbarer Fäden umsponnen erscheint. Kein Zweifel, daß uns hier wirklich die Art überliefert ist, in der die Gesangskünstler der Zeit mit den Originalen verfuhren, aber unmöglich konnte selbst im Zeitalter des Barock solche Unnatur auf die Dauer bestehen.

Lullys Ornamentik.

Und doch ist selbst die dramatische Musik Lullys und seiner Schüler von dem Einfluß der französischen Hausmusik nicht unberührt geblieben, der neben dem italienischen Vorbilde deutlich zu Tage tritt. Wohl war Lully bestrebt, dem lebhaften dramatischen Empfinden der Franzosen entgegenzukommen, sicherlich geht er, wie man immer wieder hervorheben muß, den Textworten mit ängstlicher Treue nach, und doch ist die Form seiner Gesänge von denen der älteren Venezianer nicht wesentlich unterschieden, denn auch sie besteht in jener eigenartigen Mischung sprachdeklamatorischer und arioser Wendungen und Koloraturen. Er hält sich nur mehr an Cavallis Manier,[1]) freilich ohne seine Plastik des Ausdrucks zu erreichen, und vermeidet den Weg, den Cesti einschlug, der bereits auf das Arienwesen der Neapolitaner hinführte. Der Einfluß Cavallis ist in ihm überall lebendig, das zeigt sich vornehmlich in der Behandlung der Koloratur. Er macht von ihr in rein melodischem Sinne selten Gebrauch, und dann nur in ganz kurzen Wendungen (G 4), verwendet sie auch, aber selten, als Themensubstrat oder als Themenfortführung (G 5, 6). An ihrer tonmalerischen Verwendung hält er indessen fest, und zwar vorherrschend in der älteren Form der Wortunterstreichung. Worten wie *voler, tonnère, courons, victoire* gibt er überall die aus der italienischen Praxis bekannte Zeichnung (G 7, 8). Darüber hinaus legt er bereits, also längst vor

---

[1]) Kretzschmar's Ansicht „Die Corrspondance littéraire als musikgeschichtliche Quelle", Jahrb. d. Mus.-Bibl. Peters 1903, S. 84: die Behauptung Fétis, dass Lully sich an Cavalli gebildet habe, sei nicht zu verstehen, ist mit seinen eigenen Ausführungen in der Viertelj.-Schr. f. Musikw. 1902, S. 34 nicht recht zu vereinigen, wo er richtig bemerkt, dass Cavallis Rezitative „reich mit kleinen ariosen Einlagen, ab und zu auch mit Koloraturen versehen seien".

Scarlatti, ein Tonstück geradezu tonmalerisch an, wenn er z. B. im „*Roland*“ eine Arie auf weit ausladenden Passaggien aufbaut, die der Freude des Finders eines der Königin verlorengegangenen kostbaren Armbandes zum Relief dienen (G 9). Das sind durchaus italienische Einflüsse, aber auch der Praxis der französischen Airs hat er sich durchaus nicht entzogen. Zwar vermeidet er ihre Diminutionen, und daß sie der Sänger nicht zusetzte, dafür sorgten, wenigstens zu seinen Lebzeiten, die zahlreichen Proben, die jeder Aufführung vorangingen. Aber im Rezitativ treffen wir überall auf Zeichen, die Verzierungen andeuten, und zwar in den älteren Drucken auf den Buchstaben *t*, in den gestochenen Partituren und Handschriften auf ein Kreuz. Daß jenem Zeichen *t* die Bedeutung des Trillers bezw. Pralltrillers oder Mordents eigen, ist ohne weiteres klar. Was bedeutet aber jenes andere Zeichen? Lajarte[1]) meint, dies Zeichen sei die Verzweiflung aller Musikphilologen. Die Unkenntnis seines Wertes sei um so bedauerlicher, als es von dem Meister geradezu verschwenderisch gebraucht sei. Wir haben aber mehr als ein Zeugnis für seine Deutung. Einmal dasjenige des Montéclair, dessen oben Erwähnung geschehen, demzufolge es ein *tremblement subit,* also jedenfalls eine ganz kurze, rasche Trillerform anzeigt; dann aber eine Bemerkung im *III. livre* der Sammlung: *XXII livres de chansons pour danser et pour boire.* B D B (Bacillys Zeichen), Paris 1663,[2]) wo es heißt: „*je vous donne seulement avis, que j'y ay adjousté de petits croix pour marquer les tremblements.* Endlich versteht auch Bérard[3]) unter diesem Zeichen die *cadence précipitée,* nach seiner Definition gleichfalls eine kurze Pralltrillerform. Indessen wird doch aus der Lektüre Lullyscher Rezitative klar, daß das Zeichen des Kreuzes doch nicht stets dieselbe Auflösung als kurzer Triller vorstellt. Zunächst kann als unzweifelhaft angenommen werden, daß es in den Ganzschlüssen überall einen Volltriller mit *appui* bedeutet, gilt doch auch das Zeichen *t* für beide Formen. Dann aber scheint doch an zahlreichen Stellen selbst die kürzere Trillerform so sehr gegen den Sinn zu sprechen, daß ich mich dafür entscheiden möchte, das Zeichen umfasse auch den Vorschlag, den *Coulé* Montéclairs. Diese Annahme hat eine Stütze darin, daß der französische Triller mit der oberen Hilfsnote einsetzt, und es somit nahelag, das Zeichen des Trillers auch für seinen ersten Teil allein zu verwenden. Notiert doch Loulié (F 2 h) den *tremblement double* ohne *appui* geradezu als Wiederholung dieser Rhythmen.

---

[1]) Vorwort zur Oper „Thésée“ in den Chef d'oeuvres classiques de l'Opéra français, S. 3.

[2]) Bibl. du Conservatoire de Musique de Bruxelles.

[3]) L'art du chant, Paris 1755, S. 115 und 145.

Nach unserer Darlegung der Verzierungsformen der Airs, nach der oben festgestellten Stellung Lullys zu dem italienischen Koloraturwesen, erscheint es nicht mehr als unwahrscheinlich, daß auch er dem Rezitativ eine solche, unserem Gefühl unerträgliche, der Sprachdiktion und seinen eigenen Anschauungen, die das Rezitativ an die Hebung und Senkung des gesprochenen Wortes anlehnen, konträre Form gegeben hat. Zweifellos hat er wenigstens von den kleinen Trillerformen und von dem Vorschlag im Rezitativ ausgiebigsten Gebrauch gemacht.

Die Koloratur nach Lully.

Die spätere Zeit ging in der koloristischen Behandlung des Rezitativs und der Arie aber weit über Lully hinaus. Lesen wir die Bearbeitungen Bérards,[1]) so finden wir die Verzierungsformen der Airs in das theatralische Rezitativ und die Arie übernommen, und durch eigens erfundene Zeichen angedeutet. Ich wähle als Beispiel ein Rezitativ aus Lullys „*Atys*“ und ersetze die Zeichen durch die Begriffe, die sie angeben, ein Air des Campra aus „*Tancrède*“, 1702, und den Anfang einer Arie aus Mondonville's „*Titon et l'Aurore*“. Die Originalstimme ist bei jenen nach Lajartes Ausgabe, hier nach dem alten Druck selbst, hinzugefügt (G 10 bis 12). Diese Beispiele sind ungemein lehrreich für den Einfluß der alten französischen Hausmusik auf die Oper. Wir sehen, daß in völligem Widerspruch zu der immer wieder verlangten Einfachheit des dramatischen Gesanges, ihm die alten Tonformeln in üppigster, ja geradezu verunstaltender Form eingefügt wurden. Es vollzieht sich also in Frankreich ein ähnlicher Prozeß wie in Italien. Das ausgehende 17. und der erste Teil des 18. Jahrhunderts fördert selbst in dem Lande, in dem durch Lullys Vorgehen bis in die Zeiten Glucks die Vereinigung von Musik, Handlung und Wort als gleichberechtigte Teile der Oper angestrebt wurde, ein Manierenwesen, das mit diesen Bestrebungen in unvereinbarem Widerspruch steht. Wie in Italien das Ueberwuchern der Passaggien vielfach zu einer Abkehr der musikalischen Gestaltung von den Postulaten des Dramas führt, so zersetzen in Frankreich die Tonformeln und Manieren der Airs die schlichte Gliederung der Gesänge, die immer noch einen musikdramatischen Ausgang zu nehmen bemüht sind. Wie Italien die Heimat der Passaggien und Kadenzen, so Frankreich der Boden, auf dem die Manieren, jene stereotypen kleinen Tonformeln, erwuchsen, die auch in der Musik der großen Periode der deutschen Musik von Händel-Bach bis Haydn-Mozart-Beethoven eine so bedeutungsvolle Rolle spielen.

[1]) A. o. O. Anhang.

Kapitel III.

Die deutsche Theorie und Praxis.

Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und das 18. Jahrhundert bis zur vollen Entfaltung des Bachschen und Händelschen Geistes ist eine Zeit der Vorbereitung, der Sammlung, und der Verarbeitung des vom Auslande eingeführten Stoffes in deutsches Geist- und Empfindungsleben. Die hervorragendsten Geister dieser Zeit, wie Keiser auf dem Gebiete der Oper, Frohberger und Buxtehude auf demjenigen des Orgelspiels, eröffnen die Vorhallen, durch welche jene größten Meister deutscher Musik hindurchschreiten mußten. Für unseren Gegenstand ist die Abhängigkeit von italienischen, und in noch höherem Grade von französischen Einflüssen eine bedeutende. Wo auch nur von ihm die Rede ist, finden sich Verweise auf fremde Vorbilder. Zwei Richtungen gehen nebeneinander her. Während die einen vorherrschend über italienische Manieren berichten, wie Printz, unterstehen andere mehr französischer Art. Bei keinem aber ist ausschließlich die eine oder die andere Richtung maßgebend. Es findet auf deutschem Boden eine Verquickung beider Stile statt. Selbst die Terminologie weist bald auf französischen, bald auf italienischen Ursprung hin. Die Lehren selbst schöpfen die Deutschen zumeist aus Nachrichten, die praktische Musiker aus der Fremde mitgebracht hatten, nicht aus den Quellen selbst. Denn anders läßt es sich kaum erklären, daß auf sie nirgends hingewiesen, die Namen bekannter ausländischer Theoretiker verschwiegen werden. So wird auch die unklare, unbestimmte Fassung der Definitionen, und die Incongruenz der Begriffe, die unter demselben Namen erscheinen, verständlich. Jeder glaubt allgemein Gültiges zu lehren und bringt doch nur die Lehre eines Meisters oder eines kleinen Kreises. Dazu kommt der Mangel an klarem Erfassen dieses so schwierigen Stoffes, der lediglich musikalisch, philologisch wenig gebildeten Männern auch garnicht zugetraut werden kann, sowie die Unklarheit und Unbeholfenheit des sprachlichen Ausdrucks, die die Interpretation ungemein erschwert. Spätere Quellen hier heranzuziehen, also etwa Walters Musiklexikon von 1732 für das Verständnis von Kuhnaus Verzierungslehre, wie das der Herausgeber seiner Klavierwerke in den Denkmälern der Tonkunst tut, ist doch sehr bedenklich, da schon wenige Jahrzehnte genügen, um andere Anschauungen und Lehren festzulegen, die auf eine zurückliegende Zeit nicht mehr passen wollen.

Von der bisher wesentlich rhythmischen Betrachtung der Manieren zu einer auch die harmonischen Verhältnisse berücksichtigenden ist bei den Deutschen jetzt noch keine Rede, und kann auch bei dem da-

maligen Stande der Theorie noch nicht erwartet werden. Bleibt doch selbst noch Tosi in jener älteren Anschauung befangen. Erst das Rameausche System vermochte die Verzierungslehre auf die höhere Stufe einer Rhythmik und Harmonik gleichmäßig umfassenden Anschauung zu erheben.

Aus all diesen Gründen darf man den Wert der aus den Werken deutscher Schriftsteller dieser Periode abgeleiteten Lehren und Begriffsbestimmungen nicht hoch anschlagen. Völlige Aufklärung über das Verzierungswesen werden sie uns nicht bringen. Deshalb werde ich auf sie im folgenden nur insoweit eingehen, als es zum Verständnis der Theorie des 18. Jahrhunderts nach Tosi notwendig erscheint.

Wolfgang Caspar Printz.

Wolfgang Caspar Printz[1]) fußt auf italienischen, in dem Lande ihrer Herkunft selbst vielfach überwundenen Begriffen. In der ihm eigenen Umständlichkeit, die von Gründlichkeit weit entfernt ist, definiert er im Kapitel V „Von den Figuren“: „Eine Figur ist in Musicis ein gewisser Modulus, so entstehet aus einer, oder auch etlicher Noten Diminution und Zerteilung“, und teilt sie in klingende oder schweigende (?), jene wieder in einfache und zusammengesetzte. Einfache seien entweder gehende, als *accentus, tremolo, groppo, circolo mezzo, tirata mezza,* bleibende, als die *bombi* oder Schwärmer, oder springende, als *salto semplice* und *salti composti,* als *figura corta, messanza* und *figura suspirans,* oder schwebende als *trillo* und *trilletto,* zusammengesetzte, muß man ergänzen, sind Vereinigungen solcher einfacher Figuren zu Gruppen.

Sein Accento-Begriff ist immer noch der Crügers und Herbsts, also noch nicht zum Nachschlag der Franzosen abgeklärt (H 1 a), nur die Beschränkung auf die Noten der nächsten Linie, bezw. des nächsten Spatiüm deutet auf eine Annäherung an die französische Bestimmung.

Der *Tremolo* ist ihm, wie den Florentinern, Herbst und Crüger eine Sekundenbewegung, und zwar mit der Hauptnote beginnend nach oben oder unten. (H 1 b.) Seine Definition: „ist ein scharfes Zittern der Stimme über einer größeren Note, so die nächste Clavem mitberühret“ deckt sich fast wörtlich mit derjenigen des Herbst. Unter *Trillo* versteht er folgerichtig: „ein Zittern der Stimme in einer Clave“, also die wiederholte, aspirierte Note des Caccini, der *Trilletto* die ihm entsprechende Verkürzung. Dagegen löst er den *Groppo* in seine Bestandteile auf und versteht unter ihm seinen abschließenden Teil, eine „lauffende Figur, so

[1]) Compendium musicae signatoriae et modulatoriae, das ist kurzer Begriff etc. Dresden 1689. Die Ausführungen in den anderen Werken Printz's decken sich mit denen im Compendium.



sich überwaltzet, wie eine Kugel, daher sie auch den Namen hat (Waltze), formiret im Schreiben einen Halbkreis und bestehet in vier geschwinden Noten, deren erste und dritte einerlei, die andere und vierte unterschiedene Stellen haben.“ (H 1 c.) Den mit der oberen Hilfsnote einsetzenden, frei eintretenden Doppelschlag, die *double cadence* der Franzosen, nennt er *circolo mezzo*, er „formieret im Schreiben einen Halbkreis und bestehet in vier geschwinden, ordentlich gehenden Noten, deren andere und vierte einerlei, die erste und dritte unterschiedene Stellen haben.“ Er kommt in steigender (Intendens) und fallender Bewegung (Remittens) vor (H 1 d). Dieser Art, dem Remittens, liegt der Doppelschlag der Theoretiker des 18. Jahrhunderts und seine Varietäten zugrunde; wir sind ihm bereits in der italienischen Praxis begegnet. Die anderen Doppelschlagbewegungen scheiden später als Stereotypen aus. Während sich in der ganzen Entwicklung unserer Lehre das Streben zeigt, zu vereinfachen, die Zahl der Manieren zu verringern und generelle Begriffe durch Varietäten eines Begriffes zu ersetzen, differenziert Printz noch in der alten italienischen Weise, indem er eine Anzahl Figuren, die sonst schlechtweg als Passaggien gelten, unter eigenen Begriffen aussondert und benennt, wie die *tirata mezza*, eine Folge von vier auf- oder absteigenden Noten (H 1 d), den *salto semplice*, „eine Silbendehnung durch ein springendes Intervall“ (H 1 f), *salti composti*, ein Arpeggio in „vier geschwinden Noten und dreyen Sprüngen“ (H 1 g).

Für die Passaggie bleibt demnach nur übrig, was nicht unter diese Begriffe fällt (H 1, h-m). Hier ebenso wie bei den anderen deutschen Theoretikern vermissen wir jede ästhetische Erörterung. Es fehlt die Beziehung der Manieren zur Sprache, wie sie Bacilly im 17. und Bérard im 18. Jahrhundert umständlich erläutern. Die deutsche Musik dieser Zeit läßt uns denn auch erkennen, daß von einer Übertragung französischer Grundsätze in dieser Hinsicht keine Rede ist. Das sprachliche Gefühl, insbesondere das Verständnis für Stärke und Schwäche der Silben ist wenig entwickelt, und so werden denn auch die Manieren lediglich unter musikalischen Gesichtspunkten angebracht.

Thomas Balthasar Janowska.

Wichtiger und instruktiver erscheint des Böhmen Thomas Balthasar Janowska „*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*“ von 1701. Obwohl er als Gewährsmann Kuhnaus „Neue Klavierübung“, sowie Johann Caspar Fischer (wohl „Musikalisches Blumenbüschlein“) nennt, steht er doch auf der Grundlage der französischen Ornamentik. Zur Interpretation von Kuhnaus mehrdeutigen Erklärungen der Accentzeichen ist aber dieses Werk vorzüglich brauchbar. Sein Zeichen für „Einfall, *latine: lapsus, vel casus, aut rectius hic ad rem accentus*“ ist: ⁀ und ⁀ sowie die Doppel-

striche //, also diejenigen Kuhnaus. Bei ihm aber beziehen sie sich in erster Linie auf den Gesang. Der Accent, durch den einfachen Strich angedeutet, bedeutet einen betonten Vorschlag, der Doppelstrich einen Nachschlag. Jener ist stets die obere oder untere Sekunde zur Hauptnote, dieser die Vorwegnahme und Verdoppelung der zweiten Hauptnote selbst. Heißen also die notierten Noten *c* und *h*, so wird hier das *h* bereits vor der Hauptnote angeschlagen bezw. gesungen, seinem Werte nach aber dem *c*, also der ersten Note abgezogen. Die Figur entspricht also der Chute des Loulié. Der Vorschlagsbegriff ist hier sehr eng gezogen, er beschränkt sich auf Sekundenintervalle von oben oder unten; als Wiederholung der ersten Hauptnote in anderen Intervallen, wie die Franzosen ihn anerkannten, ist er ausgeschaltet. Wichtig aber ist seine zeitliche Bestimmung. Er entnimmt seinen Wert stets der folgenden Hauptnote, an die er angebunden wird. War aber diese Form bisher auf einen wirklich kurzen Vorschlag beschränkt und bildete somit einen Trochäus, so wird er hier auch als langer Vorschlag, Vorhalt statuiert, denn es heißt: *observari hic etiam potest, quod illi priores, Descendentes aut Ascendentes, tam Majores, quam Minores Accentus aut ad Notam Accessus sequenti notae feri medietatem valoris quoad tempus rapiant.* Wir begegnen also dem veränderlichen, langen Vorschlag der Theorie des 18. Jahrhunderts, also einer nicht mehr lediglich ornamentalen, sondern harmoniealterierenden Note. Freilich ist jetzt noch von seiner harmonischen Beziehung nicht die Rede. (Beispiele H 2 a, leider ohne Auflösung.)

Als Verzierungsform nennt Janowska ferner den Circuitus, einen der Hauptnote angehängten Schleifer (H 2 b), den *Coulé*, vorzüglich als klavieristische Verzierung, übereinstimmend in Zeichen und Ausführung mit Chambonnières, La Begues, d'Angleberts *Coulé sur un tièrce*, Coupérin und Dieupart (H 2 c).[1] Triller und Tremolo decken sich mit den Begriffen der Franzosen. Der Triller beginnt auch ihm mit der oberen Hilfsnote (H 2 d). Den Tremolo definiert er als: „*vocis alicujus in unisono crebra repetitio*", also die wiederholte Note Caccinis. Schwieriger scheint sein Mordent zu bestimmen, für den er keine Resolution gibt. Er führt nur an, er sei mit dem Triller identisch, „*excepto, quod mordens ad sui factionem inferiorem vocem adhibeat, cum contra trilla* (sic!) *superiorem requirat*". Hieraus ließe sich folgern, der Mordent habe, wie der Triller mit der oberen, mit der unteren Hilfsnote begonnen. Betrachtet man aber das Beispiel (H 2 e), so sieht man, daß er einen Mordent im Sinne Agricola-Bachs meint, nämlich eine einfache oder doppelte Sekundenbewegung, die mit der Hauptnote beginnt und die untere Sekunde als

[1]) Vergl. Dannreuter a. o. O.

Hilfsnote einfügt. Denn das Thema des Beispiels kann nur mit der Tonica *d*, nicht mit dem unteren Hilfston *cis* einsetzen. Hier tritt das Zeichen ~ zum ersten Male als eigentliches Mordentzeichen auf, während die Franzosen, und noch Rameau, mit ihm den wirklichen, mit der oberen Hilfsnote beginnenden Triller meinen.

Johann Caspar Fischer.

Auch Johann Caspar Fischer verwendet es in diesem Sinne; wo er es mit einem senkrechten Strich durchkreuzt, meint er den Mordent. Die deutschen Theoretiker des 18. Jahrhunderts gebrauchen die Zeichen in ähnlichem Sinne für den Pralltriller (~) und Mordent (⁓̸) (H g 3).

Fuhrmann.

Ein ergötzliches Kapitel der Verzierungslehre liefert Fuhrmann mit seinem anonym veröffentlichten „Musikalischen Trichter" von 1706, in seiner kernigen Sprache und seinen treffenden Anmerkungen zu den musikalischen Unsitten seiner Zeit. Am Ende der Abhandlung „von allerhand *vitiis*, so ein künstlicher Sänger meiden muß" klagt er, es grassiere die Seuche unter den Musikern „immer noch einmal soviel Noten und Manieren zu machen, als auff dem Papier stehen. Wenn ein solch flüchtiger Mercurius nach seiner Caprice alles hinten und vorn, unten und oben durch die Diminution verschwäntzet und zergliedert, so wird nicht nur der Text offt unvernehmlich, und der Kontrapunkt in der Komposition verhuntzet, sondern müssen daraus notwendig (sonderlich in einem vollstimmigen Stücke) *vitia compositionis* erfolgen". Das sei besonders unerträglich, wenn eine Stimme mehrfach besetzt sei, wie denn „der unvergleichliche Herr Buxtenhuden zu Lübeck nicht zwei- oder drei-, sondern gerne zwanzig- und dreißigfach, und wohl noch mit mehr Personen besetzte. Allein all diese Instrumentisten müssen ihm auch keine Note oder Punkt verrücken, oder anderst streichen, als er ihnen vorgeschrieben. Ja, so sollte es sein und klinget dann alles sogleich als wäre es eines". Die Zustände musikalischer Anarchie in Italien, von der Tosi für den Sologesang berichtet, herrschten also in Deutschland gleichfalls über den Sologesang hinaus auch im Orchesterspiel. Die den Italienern geläufige virtuose Improvisation, ein Erbteil des 16. Jahrhunderts, war also mit der neuen Kunst zugleich zu uns gedrungen. Man hält es heute kaum für denkbar, daß sogar eine Mehrheit von Spielern einen Part auszuzieren sich vermaß. Welch ein unerträgliches Durcheinander muß da zutage gefördert worden sein, wie tief muß der Brauch gewurzelt haben, wenn es einer auszeichnenden Hervorhebung bedarf, daß Buxtehude ihn verboten, und offenbar doch auch nur mit Rücksicht auf seine besonders starke Besetzung.

Fuhrmanns Terminologie und begriffliche Bestimmung der Manieren weicht wiederum nicht unerheblich von derjenigen seiner Landsleute ab. Italienische und französische Praxis bestimmen sie und ergeben ein wenig einheitliches Bild. Die Vorschlagrhythmen kennt er einmal unter dem Namen *accenti* in trochäischer Form. Das Beispiel H 4 a dient ihm gleichzeitig dazu, den Nachschlag zu beschreiben, indem er meint, der Accent könne am Anfang und Ende einer Note gebraucht werden; auch können alle Gesänge mit einem Accent im Semitonio unter dem ersten Clave angefangen werden, was sich die späteren Theoretiker, besonders Agricola ausdrücklich verbitten. Doch bleibt diese Form bei ihm beschränkt auf den Fall „wenn die Stimme sanfft und schnell hinauf oder herab in der Sekunde oder Terz steiget“. Er statuiert also den trochäischen Vorschlag überhaupt nur als Sekundenvorschlag von oben oder unten, wenn die Hauptnoten nicht weiter als eine Sekunde oder Terz von einander entfernt sind. Von einer allgemeinen Zulassung dieser Manier ist auch bei ihm keine Rede, ebensowenig wie bei Loulié, der den *Port de voix* in trochäischer Form sogar nur zwischen aufsteigenden Sekunden bei Halbtönen zuläßt. Dagegen tritt der jambische Vorschlag als *anticipatione della sillaba* ohne Einschränkung auf, obwohl er, fügt er hinzu, „bey der Terzia im Steigen und Fallen am besten angehet“. Unser Beispiel (H 4 b) zeigt die Uebereinstimmung mit Louliés *Port de voix* aufwärts, dem *Coulé* abwärts und Muffats „*Superficies*, gemeiniglich *accentus*“. Wie wenig klar Fuhrmann denkt, zeigt Definition und Beispiel seiner *Anticipatione della nota*: „ist, wenn man von einer Note unter einer Silbe der folgenden Note auch etwas zuleget, so bey der Sekunde im Steigen und Fallen am füglichsten kommet“. Aus diesen Worten ist eine Anschauung kaum zu gewinnen. Das Beispiel (H 4 c) zeigt zwei gänzlich verschiedene Verzierungsformen, auf den Silben „wert“ und „(Him)mel“ Nachschläge, die folgende Note antizipierend, auf den Silben „den“ und (er)„ben“ mit der Hauptnote gleichlange Vorschläge.

Konnten wir feststellen, daß die Begriffe Triller und Tremolo in Italien im Sinne der römischen Schule angenommen worden waren, so wirft Fuhrmann wieder alles durcheinander. Zu seiner Entschuldigung führt er an, er habe vergeblich eine von allen Musikern gebilligte Unterscheidung zwischen *trillo* und *trilletto*, zwischen *tremolo* und *tremoletto* gesucht. „Die Musikanten sind in vielen Dingen so einig, als Simsons Brand-Füchse, so mit den Schwäntzen zwar zusammengekuppelt, aber doch mit den Köpfen getheilet.“ Sein Triller (H, 4 d) ähnelt dem *tremblement appuyé* des Couperin und dem *tremblement ou fredon* des Muffat. Er beginnt mit der Hauptnote und nimmt die obere Hilfsnote auf der Arsis hinzu, der *trilletto* (H, 4 e) ist dieselbe Figur im Halbton-Intervall mit

einem abschließenden Doppelschlage. Für jenen gibt er als Zeichen *tr*, für diesen *t*. Der *tremolo* (H, 4 f) ist ihm eine Halbtonbewegung nach unten, die mit der oberen Hilfsnote beginnt, der *tremoletto* die Bebung (H, 4 g). Die Gestaltung seiner Triller bezeugt eine vollständige Verkennung aller in der Praxis und Theorie geübten Gesetze. Der Sänger wird stets den Triller nach unten schlagen, so daß die höhere Note auch die betonte ist, und so fanden wir denn auch bisher in den wirklich vokalischen Anweisungen den Triller stets mit der oberen Hilfsnote einsetzend geformt. Fuhrmann verwechselt also hier die instrumentale Verzierung des Tremolo, *tremblement ou fredon* des Muffat, mit dem echten Gesangstriller, den er überhaupt nur als *tremolo* im Halbton zuläßt. Sein Groppo (H, 4 h) und Circolo (H, 4 i) decken sich mit den gleichbenannten Begriffen des Printz. Arpeggierte Figuren erwähnt er unter dem Begriff Messanza und Salto, seine Tirata und Passagio sind die üblichen Läufe, wie sie unsere Darstellung wiederholt nachgewiesen.

Wolfgang Michael Mylius.

Eine gewisse Übereinstimmung mit Fuhrmanns Lehren erweisen Wolfgang Michael Mylius's „*Rudimenta musices*"[1]), 1686. Accent ist auch ihm der Vorschlag, gleichmäßig in trochäischer und jambischer Form, aber nur von der Linea zum Spatio und umgekehrt, also als Sekunde. Das erste Beispiel (H, 5 a) zeigt trochäische, das zweite (H, 5 b) jambische Rhythmik. Unter dem Begriff *Anticipatione della sillaba* subsumiert er den kurzen jambischen Vorschlag ohne Einschränkung, aber mit der Bemerkung, daß er bei der Sekunde häufiger sei, als bei andern Intervallen, im Steigen und Fallen (H, 5 c). Die *Anticipatione della nota* umfaßt, wie bei Fuhrmann, die Begriffe Nachschlag und Vorschlag (H, 5 d). Endlich erscheint hier eine auch an anderen Orten erwähnte Verzierungsform: das *Cercar della nota*, identisch mit dem Accent, als obere und untere Sekunde überall jambisch (H 5 e). Die gleichen Begriffsbestimmungen gibt Beyer, Johann Sam.[2])

Fehlte es schon in den ausländischen Stätten des Musiklebens an einer Konzentration des Stoffes, vermochte nicht einmal der Theoretiker dort Allgemeingültiges von der Praxis einzelner zu scheiden, so kann man dem auf das Ausland angewiesenen deutschen Lehrer keine Vorwürfe machen, wenn er es unterließ, das Material zu sichten und Allgemeingültiges von Sondermeinungen zu scheiden. Aber unbegreiflich bleibt es doch, daß jeder wirklich glaubte, im Besitz einer allgemein gültigen Lehre zu sein, und als Gesetz hinstellt, was doch nur partikulare Geltung

[1]) Fünftes Stück. „Von der lieblichen, artigen und zierlichen Singart."

[2]) Anweisungen zur Singekunst, 1703.

beanspruchen kann. Nur Fuhrmann läßt die Wahrheit durchblicken, wo er über die Vielköpfigkeit der Musiker klagt, freilich ohne die nötigen Konsequenzen zu ziehen.

Die deutsche Praxis.

Kirchliche Kantate.

Es hat einige Jahrzehnte gewährt, ehe die deutsche Kunst aus ihrer Anlehnung an den neuen italienischen Stil zur Selbständigkeit erstarkte. Das deutsche Musikschaffen kam in erster Linie der kirchlichen Kantate, der Passion und dem Liede zustatten. War bei den Italienern des ausgehenden 17. Jahrhunderts die Entfaltung der Menschenstimme, das Gestalten aus ihrer Naturanlage heraus bestimmend, so ist sie dem Deutschen in erster Linie das Mittel poetisch-musikalischer Darstellung. Die deutschen Meister gehen von der Orgel aus, und so ist ihr Gesangsstil wesentlich instrumental, durch die Orgel beeinflußt. Dem Ausdruck religiöser Lyrik gerecht zu werden, mußte die Stimme in der geistlichen Kantate ihren persönlichen Charakter aufgeben und zum Instrument werden, das wie die Orgel vorzüglich geeignet ist, allgemeine Empfindungen dieser Art auszulösen. In der Passion dagegen durfte die persönliche, dramatische Eigenart der Stimme, wie sie die Italiener behandelten, erhalten werden. Die Melismatik der geistlichen Kantate der Deutschen arbeitet mit demselben Material wie die Italiener in Oper und Kantate, aber sie untersteht doch überall dem Zwange der oben erörterten Bedingungen. Ihre melodische Funktion in der Verbindung der Hauptnoten durch Manieren, Duolen, kleine Gänge ist keine andere als dort, sieht man von einer gewissen Eckigkeit und Steifheit ab, die jener instrumentalen Denkweise gedankt wird. Können doch noch Bachs Einzelgesänge auch dort, wo die Form die ältere deutsche verläßt und italienisch wird, ihre instrumentale Herkunft nicht verleugnen. Auch die tonmalerischen Wendungen der italienischen Vorbilder, sei es als Wortunterstreichung, sei es als Stimmungsschilderung, finden sich wieder. Auf das rein Gesanglich-Schöne, auf das Ausleben der Stimme in melodischen Tonreihen mußte diese Kompositionsgattung verzichten. Die ältere norddeutsche Schule der Tunder, Ahle und Weckmann vermeidet denn auch bravouröse Technik fast völlig. Aus der erhöhten Teilnahme der Instrumente ergibt sich oft eine kontrapunktische Behandlung der Singstimme, die dann eben nur eine Stimme des mehrstimmigen Satzes vorstellt.[1]) Ganz in italienischer Art fungiert zuweilen das Melisma in der Themenbildung[2]) als Verkörperung seelischer Zustände,

1) Vgl. zum Beisp. Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. 16, S. 6.

2) Zum Beisp. bei Tunder a. o. O., Bd. 3, S. 8.

wie der Freude, des Jubels, auf Worten wie: Allelujah, *canitur*, Preis etc., seltener äußerer Vorgänge, also eigentlich tonmalend. Die jüngere Schule, vorzüglich Buxtehude in seiner Abendmusik, unterscheidet sich von dieser Behandlung nicht wesentlich. Auch sie vermeidet es, sich an Bilder und Vergleiche substanzieller Art anzulehnen, ja geht der Versuchung vielfach aus dem Wege, wo jeder Italiener ihr unterlegen wäre.[1]) Auch ihm ist die immerhin reichlich verwendete Koloratur im wesentlichen Verstärkung des musikalischen Gefühlslebens. Auch hier ist der Ausgang von der Orgeltechnik zu suchen. Der Gesang ist auch hier durch das Ausdrucksvermögen dieses Instrumentes hindurchgegangen. Anders liegen die Verhältnisse in den Kantaten des süddeutschen Meisters J. C. Kerl, bei dem italienischer Einfluß überwiegt, und dem hervorragend geschulte Gesangskräfte zur Verfügung standen. Seine koloristische Behandlung der Stimme ist reichlich und üppig und entspricht dem glänzenden, prunkhaften Kultus der Jesuitenkirchen Süddeutschlands.[2])

Das Lied.

Im einstimmigen Liede geht sein wichtigster Vertreter Heinrich Albert bald über die Monodien der Italiener weit hinaus. Albert lehnt einmal an den protestantischen Choral an, „aber ohne seine schwerfällige Kadenzierung und gedankenlosen Respekt vor dem Reim". Seine Harmonie verfügt über die Mannigfaltigkeit der alten Kirchentöne, seine Rhythmik über die Beweglichkeit und die Wechseleffekte der Mensuralperiode.[3]) Dann aber pflegt er neben den mehr liedmäßigen Gebilden auch die Form der Solokantate „und benutzt das Prinzip der Kantate, den genauen Anschluß des Tones ans einzelne Wort, auch für strophische Lieder und führt in sie das Rezitativ und die Koloratur ein". In der stilistisch der Kantate genäherten „Arie" spielt denn auch die Koloratur eine gewichtige Rolle sowohl in der Bestimmung die Noten zu verbinden,[4]) als auch als Melodieträger[5]) in der Themenbildung[6]), in tonmalender Funktion[7]) und in der Kadenz.[8]) Natürlich treffen vielfach in einer Tonbewegung mehr als eine dieser Funktionen zusammen. Beurteilt man sie unter dem Gesichtspunkt einer Zeit, die noch dem Diminutionswesen

---

[1]) Vergl. zum Beisp. a. o. O., Bd. 14, S. 32.

[2]) Das Nähere bei Sandberger: Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Bd. II.

[3]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XII, Einl. S. 18 (Kretzschmar).

[4]) a. a. O., S. 11. „Vatertreu", eine verbindende Doppelschlagsbewegung, S. 62 „seufzen", Nachschläge etc.

[5]) Zum Beisp. a. a. O., S. 12 „Herzen", S. 17 „fliehet" und „liebet".

[6]) Ebenda S. 11 „Auf mein Geist", S. 83 „O wie mögen", S. 95 „O der Göttin".

[7]) Ebenda S. 9 „Lauf", S. 51 „Sing' in meiner Saiten Werk", S. 83 „Freuden" etc.

[8]) Ebenda S. 9 „hören", S. 12 „ergehen", S. 20 „unbewusst", S. 96 „Göttin".

eines Zacconi und Bovicelli nahestand, vergleicht man sie mit den Kompositionen eines Otavio Durante, Caccini und Fr. Severi so kann man die weise Ökonomie Alberts nur bewundern. In noch höherem Grade gilt das von Kriegers Arien.[1])

Es läge außerhalb der Aufgabe dieser Arbeit, diesem Gegenstand auch bei den Deutschen ins einzelne nachzugehen. Auf besonders charakteristische Bildungen und Eigentümlichkeiten hat Kretzschmar[2]) bereits überall hingewiesen. Vorzüglich für die in die Rezitative der Passionen des Schütz und Sebastiani eingelegten melismatischen Formeln, die auf eine Vertiefung seelischer Affekte oder Tonmalerei abzielen, und als Vorläufer ähnlicher Gestaltungen in Bachs Passionen gelten dürfen, kann ich mich mit diesem Hinweis begnügen. Über den Einzelgesang in den Oratorien aus Händels Jugend, sowie in denjenigen Keisers, Matthesons und Telemanns hat sich Bitter[3]) geäußert. Hier stehe nur noch eine kurze Würdigung desjenigen Meisters, in dessen Opern der deutsche Einzelgesang vor Händel seinen sichtlichen Höhepunkt erreichte, schon um seines Einflusses wegen, den er auf diesen auszuüben vermochte: des Reinhard Keiser.

R. Keisers Opern.

Al. Scarlattis und R. Keisers künstlerischer Werdegang zeigen auffallende Ähnlichkeit. Beide besaßen eine reiche Phantasie und eine unerschöpfliche Kraft melodischer Erfindung, und doch sind beide hinter den Erwartungen zurückgeblieben, zu denen sie berechtigten. Trotz ihrer eminenten Begabung waren ihre Pläne stets nur auf das Nächstliegende gerichtet und begnügten sich mit dem allmählichen Ausbau überkommener Formen; die Oper und ihre Arie blieben ihr Hauptfeld, wenngleich beide auch als Kirchenkomponisten über den Durchschnitt hinausragten. Nicht der bewußte Wille einer musikalisch-dramatischen Umgestaltung, der den minder begabten Lully zum Haupte einer neuen Schule werden ließ, leitete sie, ihre Bedeutung erschöpfte sich — das oben von Scarlatti Angeführte gilt auch für Keiser — in der Förderung des harmonischen und melodischen Elements und der reicheren Gestaltung des Orchesterspiels.[4]) Scarlatti ist dem Keiser sichtlich überlegen, einmal in der Mannigfaltigkeit der Formen — seine Arien zeigen eine Abwechslung in der Gruppierung der Themen und der harmonischen Beziehung der

---

[1]) Denkmäler deutscher Tonkunst, Bd. XIX (Alfred Heuss).

[2]) Führer durch den Konzertsaal II, 1.

[3]) Beiträge zur Geschichte des Oratoriums insbesondere S. 94, 99, 152 und 156.

[4]) Vgl. Kleefeld „Das Orchester der Hamburger Oper", Sammelbd. der Internat. Musikgesellschaft, Jahrg. I.

Teile, an die Keiser nicht heranreicht —, dann aber in der Geschmeidigkeit und Prägnanz der Themenbildung, einer weit gesangsmäßigeren Behandlung der Stimme, und vor allem in der sinn- und sprachgemäßeren Deklamation, die wir bei Keiser schmerzlich vermissen. Indes überragt der deutsche den italienischen Meister zweifellos in der großen Anlage des Tonstückes, in der Fähigkeit durch orchestrale, sowie durch gesangliche Mittel Stimmungen zu wecken, und psychische Affekte zu erschöpfen. Seine lyrischen Szenen erfüllt der Geist Mozartscher Grazie, aber größer noch erscheint er, wo er pathetische und tragische Aufgaben zu lösen hat.[1])

Keiser geht in seiner Behandlung der Fiorituren durch die Italiener hindurch, aber vielfach über sie hinaus. Auch er liebt die Wortmalerei, und zwar nicht nur in der Arie, sondern auch im Rezitativ, worin er sich mit Stefani berührt. Oft genügt ihm ein Textwort, die ganze Arie, oder einen Teil virtuos koloristisch zu gestalten. Ja, er geht darin so weit, die formalen Grundlagen zu verändern und einen Bruch mit der Gesamtanlage zu vollziehen. Wo Ormoena in der Octavia[2]) von Neros Untreue hört, wird dem Mittelsatz bei den Worten „also wanken meine zweifelnden Gedanken“ eine siebentaktige Koloratur auf „wanken“ vorausgeschickt, die an sich recht geschmacklos gebaut, die Proportionen ganz verschiebt. Im Adonis von 1698 beklagt Ennone den Tod des Adonis in einem prächtigen Klagegesang:

> Klagt ihr Wälder, klagt mit Schmertzen
> Klagt Adonis eure Ruh,
> Der in euch gewohnt zu schertzen . . . etc.

Er kann sich nicht versagen, das Wort „schertzen“ in einer von den Violinen in Terzen begleiteten, der ernsten Stimmung durchaus nicht adäquaten Koloratur zu illustrieren, und später, als ob er den Faden ganz verlöre, in eine hüpfende, mit Pralltrillern und gehauchten Noten gleicher Tonhöhe kokett überladene Fioritur zu übersetzen (J 1 a). Einer ähnlichen ästhetischen Ungeheuerlichkeit macht er sich im „Croesus“ schuldig. Elmira singt:

> Liebe sag, was fängst du an?
> Soll mein Hertz an diesem Knaben,
> Dem ich Atys sehen kann,
> Schmertzen oder Freude haben?

Diese Verse baut er zur *dacapo*-Arie aus, indem er den dominantischen Mittelsatz auf dem vierten Vers mit ausgedehnten Koloraturen auf „Freude“

[1]) Vgl. die ausgezeichnete Charakteristik R. Keisers durch Kretzschmar: „Das erste Jahrhundert der deutschen Oper“, Sammelb. der Intern. Musikgesellsch., Jahrg. III, S. 286.

[2]) Supplemente, enthaltend Quellen zu Händels Werken, Ausgabe von Keisers „Octavia“ (Seiffert), S. 84.

füllt (J 1 b). Der Charakter des Ganzen ist damit gänzlich verschoben, der Mittelsatz entartet zu einer Vokalise, die in ihren tändelnden, leicht springenden Figuren nur das Wort „Freude“ bezeichnet, also dem Sinn der Strophe: der Ungewißheit, ob ihr Schmerzen oder Freuden bevorstehen, widerspricht. Anderswo ist er glücklicher; wenn er in einer komischen Arie des Gelon im „Adonis“:

Und wenn ein Weib vom Himmel fiel,
So hat sie ihre Mücke,
Die Schmeichelei, der süße Mund,
Ist ohne Grund betrügen,
Ihr bestes Spiel ist Lachen voller Tücke.

durchaus im Liedton bleibt und nur am Schluß das „Lachen“ mit einem kurzen Lauf unterstreicht (J 1 c), im „Masaniello“ den „hohen Geist der strahlend durch die Lüfte streicht“ mit der Rakete vergleicht (J 1 d), oder wenn er in einem Liebesduett zwischen Octavia und Nero[1]) „kann dich mein Arm“ die leichten Liebestándeleien in ein entzückendes Tonspiel der Stimme und der Oboe umsetzt, wobei freilich die Sekundenbewegung mehr der Technik der in Terzen gehaltenen Oboe als der menschlichen Stimme entspricht.

Indessen erhebt Keiser die Passaggie über die Beschränkung auf eigentliche Wortmalerei hinaus zu wahrer Situationscharakteristik, und zwar einmal noch an das Wort angelehnt, aber doch die Gesamtstimmung zusammenfassend, dann aber, wo er Vorgänge des Naturlebens mit der Entfaltung psychischer Zustände verbindet. Für jene hat er vortreffliche Vorbilder in den Venezianern und Stefani. Sie hat denn auch, wie dort, vorzugsweise ihren Platz im Rezitativ pathetischen Stils, seltener in der Arie (J 1 e, f). Hier arbeitet Keiser mehr im Sinne der Italiener mit laufenden, rhythmisch lebhaften Gängen, die im Fluß des Secco-Rezitativs durch den Gegensatz wirken sollen, als durch außergewöhnliche Intervallenschritte, obwohl auch bei ihm zuweilen weite und alterierte Intervalle vorkommen. Auch in der Arie trifft man zuweilen solche über bloße Wortmalerei hinausreichende Tongänge, die den Verlauf des Vorgangs oder den Affekt des Handelnden treffen. Ganz besonders reizvoll aber sind seine Schilderungen von Vorgängen in der Natur, sei es, daß er den Gesang der Nachtigall oder das Murmeln der Wellen, oder das Säuseln sanfter Winde musikalisch zu fassen sucht. Ähnlichen Bestrebungen waren wir auch in der italienischen Literatur des 17. Jahrhunderts begegnet und im 18. Jahrhundert reifen diese Ansätze zu den anmutigsten

[1]) a. o. O., S. 17.

Gebilden.[1]) Aber Keiser übertrifft hier seine Vorbilder sowohl durch die gewählte Harmonik und die sorgfältigere Ausfeilung des instrumentalen Partes, durch die treffende Wahl und die Abwechselung der konzertierenden Instrumente, als durch die dem Zweck völlig unterworfene Behandlung der Singstimme, die nicht davor zurückscheut, auch einmal an das instrumental erfundene Thema anzulehnen. Diese glänzende Seite von Keisers Begabung kann nur durch eine eingehende Würdigung seines gesamten Schaffens erschöpfend erörtert werden.[2]) Hier genüge der Verweis auf einige besonders gelungene Stellen in seinen Opern[3]). (J 1, g-h.) Ich brauche nur an Händel und seine berühmte Nachtigallenarie im „*Allegro e Pensieroso*" zu erinnern, um auch für dieses Gebiet Keisers Einfluß auf seine Schreibweise zu betonen.

Zwei Eigentümlichkeiten seiner Passaggien mögen hier noch hervorgehoben sein. Der Einfluß der konzertierenden Instrumente auf die Gestaltung der Gesangspassaggien ist bereits oben bei den Italienern besprochen worden; er ist auch bei Keiser nachzuweisen. Wie ihnen die Oboe und Flöte maßgebend wurde, erwähnte ich bereits. Die Trompete mit ihren langatmigen Bravourstellen und ihrer Nachahmung durch die Singstimme, wie sie Scarlatti und andere pflegen, scheinen Keisers Beifall nicht gehabt zu haben. Dafür bestimmt bei ihm die Technik anderer Instrumente nicht selten den Gesang. So läßt er in der Octavia das Horn ein Thema anstimmen, das dann die Stimme übernehmen muß.[4]) Zwar geht er selten so weit wie hier, geradezu unsanglich zu werden, obwohl auch das vorkommt, wie denn die Figur in dem Beispiel aus „Ulisse" (J 1, i) violinistisch gedacht ist und der Singstimme nicht liegt. Aber das Erfinden aus der Eigenart und Natur der Stimme heraus ist ihm nicht Bedürfnis, er dachte und komponierte offenbar nicht selten in der Weise, daß das Thema instrumental hingestellt wurde, und die Gesangsstimme sich dem so festgestellten Plane einfügen mußte, ein Verfahren, dem selbst Scarlatti nicht immer aus dem Wege ging. Auch der Mangel an Bekanntschaft mit hervorragenden Gesangsvirtuosen — die Hamburger Oper war bekannt-

[1]) Eine entzückende Nachtigallenarie mit zwei Flöten, zwei Violinen und Bass fand ich in Giovanni Bonocinis Trattenimento per Musica, 1704. K. K. Hofbibl. Wien. Eine ähnliche Arie in Lottis Kantate. Ms. 13210 K. Bibl. Berlin.

[2]) Ein umfangreiches Material hat Dr. Hugo Leichtentritt zusammengetragen, das leider bisher nur zum geringsten Teil in seiner Dissertation: Reinhard Keiser in seinen Opern veröffentlicht ist.

[3]) Vgl. auch die Neuausgabe der Octavia, Händel Supplementband: „Wallet nicht zu laut".

[4]) Ebenda „La Roma trionfante".

lich hierin schlecht bedacht[1]) — läßt Keiser nicht zu jener höchsten Vollendung der der damaligen Oper unentbehrlichen Ausdrucksmittel der Melismatik gelangen. Händel mußte auch hier bei den Italienern, und Stefani vorzüglich, in die Schule gehen.

Eine andere Eigenschaft Keiserscher Fiorituren besteht in dem Wechsel der rhythmischen und melodischen Gliederung. Er beschränkt sich nicht, wie viele Italiener, auf sequentische Wiederholungen einer Phrase, sondern er läßt in den größeren Melismen einmal Tonformeln abweichender Melodik und Rhythmik sich ablösen, und belebt dann auch dort, wo er an einer Grundformel festhält, durch kleine Verzierungen, wie Pralltriller und Vorschläge. Wenn er dadurch einer schablonenhaften und geistlosen Monotonie entgeht, so unterliegt er andererseits vielfach der Gefahr, den Zusammenhang mit dem Ganzen zu verlieren und die melismatischen Formeln in solchem Grade zur selbständigen Vokalise aufzubauschen, daß sie nicht mehr als integrierender Bestandteil des Organismus empfunden werden, wie das unsere Beispiele aus „Adonis" und „Croesus" erhärten.

Die Unfähigkeit der deutschen Schule des 17. Jahrhunderts, zu einem natürlichen Verhältnis zwischen der sprachlichen und musikalischen Diktion in den geschlossenen Formen vorzudringen, macht sich in Keisers Opern und Kantaten vorzüglich fühlbar. Resultierte sie in der geistlichen Kantate wie noch bei Bach, aus der instrumentalen, orgelmäßigen Denkweise, so beruht sie hier auf dem prinzipiellen Übergewicht des rein Musikalischen.[2]) So verwendet auch Keiser melismatische Zerlegungen und Manieren vielfach ohne Rücksicht auf Iktus und Metrum, sodaß sie recht häufig schwache Silben oder unbetonte Worte des Satzes stärker hervorheben, als es die Wort- und Satzbetonung gestattet.[3]) Neben der Minderwertigkeit und

[1]) Erst in der letzten Zeit verfügte die Hamburger Oper auch über hervorragende Sänger, für die Keiser Arien schrieb, wie die der Analgida in seiner „forza della virtù", die das Äusserste an Koloraturschwierigkeiten und an Forderungen des Ausdrucks enthalten, was es in der Geschichte des Musikdramas überhaupt gibt. Kretzschmar, Sammelb. der Internat. Musik-Ges. 1902, Heft 2.

[2]) Mattheson hat sich in seinem „vollkommenen Kapellmeister" über diese Schwäche der Komponisten auch noch des 18. Jahrhunderts eingehend ausgelassen. Vgl. Heinrich Schmidt, Johannes Mattheson, Leipzig 1897, S. 50 f.

[3]) Einige Belege zu dem oben Gesagten seien hier gegeben. Aus der Octavia wähle ich folgende Stellen: Die gesperrten unbetonten Silben sind durch die Verlegung auf den schweren Taktteil oder durch Manieren gegen das sprachliche Metrum betont: S. 15 „Vergnügen", S. 16 „küssen", S. 38 im Rezitativ „ansah", ebenda „Verworfene", S. 49 Rezitativ das unbetonte Wort „nur" auf den schweren Takt gelegt, S. 62 la saëtta e fatale, wo durch Notenzerlegung und Schleifer die unbetonten Silben sprachwidrig hervorgehoben sind, S. 66 tritt, wie vielfach auch an anderer Stelle, die betonte Silbe „hol(den), auf dem zweiten Achtel des ersten Viertels ein. S. 68 entzündest, S. 86 Treue; die letzte Silbe durch einen trochäischen Vorschlag betont.

Geschmacklosigkeit der Dichtungen ist die schwülstige, abscheuliche Sprache, und die Unfähigkeit der Musiker, auch Keisers, sie zu ihren Tonreihen in ein metrisch angemessenes Verhältnis zu bringen, ein Hauptgrund, der die Hamburger Oper für eine Wiederbelebung in Gegenwart und Zukunft disqualifiziert. Wir haben unter solchen Umständen zu bedauern, daß dieser Schatz guter Musik unrettbar verloren ist.

So zahlreiche Partituren italienischen und deutschen Ursprungs ich auch durchgesehen, es ist mir nicht gelungen auch nur eine Arie mit verändertem, also verziertem *da capo*-Satz aufzufinden. Selbst wo er, wie sehr häufig bei Scarlatti, ausgeschrieben wird, stimmt er regelmäßig, abgesehen von einigen Kürzungen und entsprechend harmonischen Veränderungen, mit dem ersten Teil überein. Dagegen entdeckte ich in der Partitur von Keisers „Diana oder der sich rächende Cupido“ in der offenbar eingelegten Arie „*Lontan de tuoi bei rai*“ zwei Kadenzen (I, 2 a und b) und zwar die eine überleitend vom ersten Teil in A-dur zum zweiten in A-moll, sodaß hier der Quart-Sext-Akkord auf *e* mit kleiner Sext eintritt, dann die Kadenz folgt, die mit dem A-moll Dreiklang endet, und der zweite Teil sofort sich anschließt. Es bleibt also der mit dem Kreuz bezeichnete Takt aus, während er bei der Wiederholung ausgeführt und dann sofort ohne Kadenz geschlossen wird, worauf das Ritornell in A-dur erklingt, das natürlich beim ersten Mal fortbleibt. Auch der zweite Teil zeigt einen kleinen Anhang, der tonisch in *e* geschlossen ist. (J 2 b.) Die Hauptkadenz ist sehr einfach, thematisch an die Arie angelehnt, indem sie einige Formeln der Arie selbst wiederholt. Wie wir später sehen werden, wurde in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Kadenz regelmäßig thematisch gestaltet. Erst später, von etwa 1750 an, tritt ihr die reine Sängerkadenz gleichberechtigt zur Seite, die nur die Bedeutung hat, die Arie mit einer schön gestalteten Phrase ausklingen zu lassen, und dem Sänger Gelegenheit zu geben, eine ihm genehme Bravour zu entfalten.

Keiser ist wohl der erste deutsche Komponist, der Verzierungen, insbesondere den Vorschlag vielfach in kleinen Noten ausschreibt. Noch Kusser braucht sie nicht, Keiser aber schon von 1698, dem Adonis an, ohne aber mit dem alten Brauch sie auszulassen, oder in mensurierten Werten zu notieren, ganz zu brechen. Die Praxis schwankt auch später: Händel verschmäht, mit seltenen Ausnahmen, die kleine Note ebenso wie Scarlatti, J. S. Bach bedient sich ihrer überall. Keiser verziert so reichlich, wohl mit Rücksicht auf sein wenig geschultes Sängerpersonal, daß kaum wesentliche Zusätze — immer die Veränderung des ersten Teils als *da capo* und, die Kadenz ausgenommen — notwendig erschienen sein dürften. Ausgeschriebene Vorschläge erweisen sich regel-

mäßig als jambische, die kleinen Noten bedeuten ihm bereits lange, veränderliche, und kurze, unveränderliche Vorschläge zugleich. Auf ihre Interpretation können wir erst im nächsten Kapitel eingehen. Seine Triller bezeichnet er überall mit *t*, ohne Unterscheidung kurzer und langer Formen, auf die kurze Form folgt häufig ein doppelter Nachschlag (J 3 a). Die Zusammenstellung langer Triller mit Nachschlag zum Kettentriller ist ihm ebenso geläufig wie Händel. Die kleine Note vor dem Triller bedeutet den Einsatz mit der oberen Hilfsnote als Vorhalt, also den Triller mit *appui* der Franzosen. Den Schleifer schreibt er bald in kleinen Typen, bald eingeteilt, ohne daß eine unterschiedliche Ausführung nachweisbar wäre. Häufig gebraucht er die gehauchte Vokalisation auch zu tonmalerischen Zwecken. (J 3 b.)

ZWEITER TEIL.

Die Ornamentik des 18. Jahrhunderts seit dem Erscheinen von Tosis „opinioni" von 1723.

Kapitel I.

Die deutsche Theorie.

Die erste Gesangsschule, alle Gegenstände des Gesanges umfassend, rührt von dem Italiener Pierfrancesco Tosi her. Die Verzierungslehre ist hier einer ausführlichen Würdigung unterzogen. Das Werkchen muß eine außerordentliche Autorität besessen haben, denn noch 1757 legte es Johann Friedrich Agricola seiner „Anleitung zur Singkunst" in der Form zugrunde, daß er zunächst eine Übersetzung des italienischen Originals gibt[1]) und dann Erläuterungen und Zusätze anfügt. Durch sie erhält Tosis Buch erst wahren Wert; denn seine unklare, einer zweifellosen Auslegung hinderliche Ausdrucksweise, der Mangel an Notenbeispielen[2]) erschwert uns, die wir der Praxis der Zeit fernstehen, die Interpretation des Textes in solchem Grade, daß es ohne seine deutsche Übersetzung und Agricolas Zusätze eine erhebliche Bereicherung unseres Wissens kaum bedeutete. In folgendem wird deshalb von Agricolas Übersetzung auszugehen sein, und Tosis Original nur wo notwendig herangezogen werden.

Die Festlegung der, wie wir sahen, so bedenklich schwankenden Praxis war ein unabweisbares Bedürfnis geworden. Nun dürfte es aber kaum zu ihr gekommen sein, wenn nicht der Aufschwung der Kammermusik gerade in Deutschland, die steigende Beliebtheit des konzertierenden Violin-, Flöten- und Klavierspiels eine theoretische Literatur des Gegenstandes gefordert hätte, die auf die Verzierungslehre, als einen ihrer wichtigsten Zweige, nicht verzichten konnte. So kam es, daß deutsche Musiker zuerst eine literarisch-wissenschaftliche Verarbeitung einer im Grunde genommen rezipierten, Franzosen und Italienern verdankten Lehre vornahmen. Agricolas „Singekunst" von 1757 war Quantzens

[1]) Neuausgabe des ital. Originals, Neapel, 1904.

[2]) Die englische Ausgabe von 1743 hat einige Beispiele, die aber wohl kaum dem Verfasser selbst zu danken sind.

„Versuch einer Anweisung, die Flöte *traversière* zu spielen“, 1752[1]) Ph. E. Bachs „Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen“, 1753[2]) und Leopold Mozarts „Versuch einer gründlichen Violin-Schule“, 1756 vorausgegangen. Das Erscheinen so umfangreicher Lehrbücher für die ausübende Kunst in der Folge weniger Jahre beweist das Bedürfnis. Für das Generalbaßspiel hatte ihm Heinichens „Neu erfundene und gründliche Anweisung“ von 1711 entsprochen. Alle diese Werke nun beschäftigen sich mit den Verzierungen, ihrem Wesen, der Kunst sie anzubringen, des Veränderns und Kadenzierens aufs ausführlichste, ja man kann sagen, sie stellen sie geradezu in den Mittelpunkt des Systems. Nur wer glücklich und geschickt auszuschmücken und zu kadenzieren verstand, konnte als echter Virtuose, gleichviel ob Instrumentalist oder Sänger gelten. Diesen Werken schließt sich später eine umfangreiche Literatur in Deutschland an. Die mehr oder weniger ausführlichen Anweisungen in den Lehrbüchern oder in Einleitungen zu praktischen Musikwerken entnehmen, meist ohne Quellenangabe, ihren Inhalt den oben angeführten Büchern. Hierhin gehören: Paulsen, Peter, „Claviermusik zu ernsthaften und scherzhaften Liedern“, 1766; Löhlein, Georg Simon, „Clavierschule“, 1773; Hiller, Johann Adam, „Anweisung zum musikalisch-richtigen“ und „Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang“, 1780; Petri, „Anleitung zu praktischer Musik“, 1782; Bach, Johann Christoph, „Musikalische Nebenstunden“, 1787; Walder, „Anleitung zur Singekunst“, 1788; Türk, Daniel Gottlieb, „Clavierschule oder Anweisung zum Clavierspiel für Lehrer und Lernende, 1789; Müller, Aug. Eberh., „Fortepianoschule“, ohne Datum (etwa 1815).

Wir nähern uns der Periode, die den Reichtum und das Übergewicht der deutschen Musik begründet hat, der Zeit J. S. Bachs und Händels, und somit stehen wir vor der Frage, einmal: sind wir heute noch in der Lage, ihre Werke so auszuführen, wie ihre Schöpfer sie gehört haben? und wenn wir sie bejahen: erreichen wir mit einer solchen Exekution den wichtigsten Zweck, sie in ihrem geistigen Gehalte dem Empfindungsleben der Gegenwart näher zu rücken? Es ist über diese Fragen viel geschrieben worden, ohne daß es zu einem Ausgleich zwischen dem philologisch-puristischen Standpunkt und demjenigen der Praktiker gekommen wäre.[3]) Hier habe ich mich nur über das Verzierungswesen der vokalen Musik zu äußern. Ist es zum Verständnis und Genuß des alten klassischen Kunstwerkes überhaupt nötig es auszu-

---

[1]) Neuausgabe A. Schering, Leipzig 1906.

[2]) Neuausgabe W. Niemann, Leipzig 1906.

[3]) Siegfried Ochs hat in einem Aufsatz der Allgemeinen Musik-Zeitung 1903 Nr. 24 im Sinne einer modernen Lösung der Frage Stellung genommen.

schmücken, oder genügt nicht vielmehr, das zu bringen, was die Meister niedergeschrieben haben? Für Bach ist die Frage leichter zu lösen, als für seine Zeitgenossen. Wie oben angedeutet, bedingte die polyphone, harmonisch komplizierte Behandlung seiner Begleitung, sowie die Ausgestaltung seiner Arienform eine fast lückenlose Niederschrift der ornamentalen Zutaten. Deshalb kann bei ihm von wesentlichen Veränderungen nicht die Rede sein. Ein weites Feld der freien Interpretation eröffnet sich dem modernen Sänger auch hier, wo es sich um die Art der Ausführung seiner, durch Zeichen oder kleine Noten angedeuteten Verzierungen handelt. Nur aus dem Geiste jener Zeit heraus, der sich uns, in erster Linie in den Schriften der Theoretiker, offenbart, darf sie einsetzen. Anders liegen die Verhältnisse bei Händel, der ganz auf dem Boden der Italiener stehend, Verzierungen, und nunmehr auch Kadenzen in der Mehrzahl der Fälle dem Ausführenden überläßt. Nun bin ich der Meinung, daß wir das Recht und die Pflicht haben, hier nur insoweit zuzusetzen, als die melodische Linienführung es wirklich erheischt; der Beweggrund der alten Sänger, dem selbst Händel nachgab, durch Fiorituren zu glänzen, muß heut fortfallen. Jede Verzierung muß den Gang der Melodie verbessern und kann in unseren Augen nur als Ausdrucksmittel bestehen, nie aber als äußerlicher Aufputz. Diesen Standpunkt vertreten auch die alten Theoretiker, wie denn Ph. E. Bach ausführt: „sie (die Manieren) helfen den Inhalt der Noten erklären, sie geben einen ansehnlichen Teil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrag", und Tosi sagt sehr hüsch: *che (sc. il passo) sia prodotto più dal cuore, che dalla voce per insinuarsi più facilmente nell'interno,* „mehr die Empfindung als die Stimme müsse die Passaggie vorbringen, um unser Inneres desto leichter zu rühren". (Agricolas Übersetzung.) Die Alten stecken aber so tief in der italienischen Sängerpraxis, ihre Ohren waren an die Überladung durch ruhelose Bewegungen, an die Umlegung und Zerlegung gerader Linien in ungezählte Rundungen in solchem Grade gewöhnt, wie wir aus den Bearbeitungen Hillers eigener Arien und solcher italienischen Meister, die allerdings dem „galanten", nicht dem „pathetischen" Stile angehören, ersehen, daß ihnen noch als ausdrucksvolle Verbrämung gilt, was uns heute als überflüssiges, ja schädliches Beiwerk, als Spielerei einer virtuosen Kehle erscheint. Der Maßstab hat sich eben verschoben, wir hören mit anderen Ohren als sie. Selbst eine vollständig zuverlässige Niederschrift eines der größeren Oratorien Händels, wie es unter seiner Leitung gesungen wurde, könnte heute für uns nicht mehr bilden, als ein interessantes Denkmal, eine lehrreiche Anleitung, aber den Wert eines unverbrüchlichen

Kanon könnte sie nicht beanspruchen.[1]) Nichtsdestoweniger darf sich die freie Auszierung und die Ausführung der Verzierungen nicht etwa als eine lediglich auf modernem Musiksinn fußende Zutat äußerlich und fremd hinzugesellen, sie muß den Grundregeln der alten Theoretiker, welche die Praxis ihrer Zeit wiedergeben, gerecht werden, und nur soweit eine mehrfache Deutung möglich ist, wird sie die einfachere, sich unserem mehr syllabischen als melismatischen Empfinden nähernde Form annehmen. Eine korrekte Ausführung der vorgeschriebenen Verzierungen sowohl, als eine Ergänzung der melodischen Linie durch Hinzufügung ausschmückender Tonformeln, setzt die Kenntnis der Verzierungslehre der alten Theorie voraus. Nur aus ihrem Geiste heraus wird sie zu gestalten sein, stilgerecht und modern zugleich. Die folgende Entfaltung der Lehre hält sich in erster Linie an Tosi-Agricola und zieht die anderen Autoren ergänzend und berücksichtigend hinzu. Wir werden sehen, daß sie nicht selten in ihren Meinungen auseinandergehen; dann werden uns die bisher gewonnenen Resultate gute Dienste leisten. Unser Stoff zerlegt sich in die Betrachtung der Manieren, ihre Ausführung und Anbringung, der Passaggien, der Veränderungen und der Ausschmückung des Rezitativs und der Arie.

A. Die Manieren.

Allgemeines.

Während die anderen Autoren sofort mit der Behandlung der Manieren einsetzen, eröffnet Ph. E. Bach seine Lehre mit allgemeinen Betrachtungen.[2]) Ihre ästhetische Bedeutung erfaßt er dahin: „sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie; sie geben ihnen, wenn es nötig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich, oder sonst beschaffen seyn wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige darzu bey; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materie zum wahren Vortrage; einer mäßigen Composition kan durch sie aufgeholfen werden, dahingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig, und der kläreste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muß.“[3]) Wir ersehen hieraus, wie bereits oben angedeutet, daß die alte Theorie die Manieren ästhetisch als Vortragseffekte betrachtet; sie kommen, und das wiederholen neben Bach auch alle anderen Bearbeiter der Lehre, in erster Linie der Belebung des Vortrages zustatten und sollen eben nur dann und dort eintreten, wo sie diese Funktion zu verrichten

---

[1]) Ich komme später auf diesen Gegenstand noch ausführlicher zu sprechen.

[2]) I. Teil, II. Hauptstück, 1. Abteilung: „Von den Manieren überhaupt“, Neudruck S. 24.

[3]) Vgl. hierzu auch die Vorrede zu Oden mit Melodien, 1761, bei Friedländer, „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert“, Bd. I, S. 168.

berufen sind. Das immer wieder zu betonen geboten die Ausschreitungen der Praxis, von denen uns vielfach berichtet wird. Die Virtuosen-Sänger, denen es zunächst darauf ankam, Beifall zu erringen, betrachteten die Einstreuung der Verzierungen durchaus nicht unter diesem Gesichtspunkte, sondern als die Handhabe, durch ihre Geläufigkeit und besonderes Vermögen technischer Fertigkeit Aufsehen zu erregen. Eine gewisse Nachgiebigkeit der Produzierenden, von der im ersten Teile wiederholt die Rede war, ihr an sich berechtigtes Eingehen auf die Individualität des Vortragenden bestärkte die virtuosen Ansprüche und ließ sie zu kunstverderblichem Übermute ausarten. Das wirkte naturgemäß auch auf streng gesinnte, ernste Komponisten zurück. Um gesungen zu werden, um die Lust der Sänger zu erwecken, von denen sie ja in der Oper in weit höherem Grade abhängig waren als heute, beluden sie schon die Uraufzeichnungen mit gefälligen und virtuosen Zutaten. Selbst das den Dilettanten vorbehaltene Lied überwuchert streckenweise ein gespreizter, unnatürlicher Kram solcher äußerlichen Zutaten, gegen den eine gesunde Anschauung zu protestieren nicht versäumte.[1]) In der Oper beobachten wir einen ständigen Kampf zwischen Praxis und Theorie. Aus zahlreichen Lehrbüchern, Berichten und Briefen der Zeit wissen wir, daß diese die Vereinfachung und Einschränkung der Ornamentik auf die Ergänzung der Melodie und auf die Variation gleichlautender Phrasen in der Wiederholung anstrebt, jene aber in ihr das Mittel selbstsüchtiger Zurschaustellung koloristischer Begabung erblickt. Selbst die Freunde des virtuosen Kunstgesanges bekennen sich theoretisch immer nur zu jenem Standpunkte. Der Kapellmeister und Komponist Vincenzo Manfredini[2]) (1737—1799), dem eine reiche Erfahrung zur Seite stand, ein durchaus gewiegter Praktiker und Kenner des Opernwesens seiner Zeit, ein Verteidiger des kolorierten Stiles und der neapolitanischen Schule überhaupt gegenüber jener neueren des Jomelli, Perez, Traëtta, Haße und anderer, die von der Heerstraße abwichen[3]), geht auf unseren Gegenstand ausführlich ein. Auch er verwirft die Melismatik überhaupt für diejenigen Situationen, welche eine kräftige Sprachdiktion erheischen, hält sie aber mit Berufung auf ältere Meister, wie Scarlatti, Del Sarto, Vinci, Gasparini, Leo, Porpora, ja merkwürdiger Weise Fux und den Sänger Bernacchi für notwendig, die allzuhäufige Wiederholung der Textworte zu vermeiden und die Stimme zu zeigen. Auch bei ihm strenge Zurückweisung der Koloratur als äußerlicher Aufputz zugunsten beifallssüchtiger Sänger.

[1]) Vgl. Friedländer, a. o. O., I. Bd., 1., S. 168.

[2]) Regole harmoniche, o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica, Venezia 1775.

[3]) Vgl. Kretzschmar: „Zum Verständnis Glucks", Jahrb. der Musikbibl. Peters 1903.

Für uns sind diese Anschauungen umsomehr verbindlich, als unser Musiksinn durch die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert auf syllabischen Gesang erzogen ist. Wir dürfen also weiter gehen als die Alten. Vieles, was den Alten noch zusagte, wird uns abstoßen. Wir werden uns darauf zu beschränken haben, die Melodie abzurunden, wo sie eckig erscheint. Uns Modernen steht die Pflicht, die großen Meisterwerke des 18. Jahrhunderts dem Empfinden des modernen Hörers zu erschließen, höher als die philologisch gewissenhafte Ausführung im Sinne der Alten. Wir werden daher aus dem Bestreben heraus zu verzieren haben, daß die ästhetische Wirkung nicht versage, daß die melodische Linie die musikalisch richtige, unserem Ohr angenehme Abrundung erhalte, selbst auf die Gefahr hin, einmal anders zu verfahren, als der Geschmack der Alten erforderte, immer die Einhaltung ihrer wesentlichen Normen vorausgesetzt, die von den unwesentlichen, dem Zeitgeschmack unterworfenen zu scheiden, eine Hauptaufgabe dieser Abhandlung bedeutet.

Aber Ph. E. Bachs Ausführungen, von denen wir ausgingen, sind auch geschichtlich interessant, und für die Auslegung der üblichen Zeichen von Bedeutung. Er erzählt, daß die Franzosen besonders sorgfältig in der Bezeichnung ihrer Stücke gewesen, und die Deutschen ihnen gefolgt seien, sich aber größerer Zurückhaltung in der Anwendung der Zierrate befleißigt, und so auch auf jene einen mäßigenden Einfluß ausgeübt hätten. Für die Klavieristen liege die Sache insofern günstig, als sie gewisse Kennzeichen gegeben hätten, wodurch die Art, ihre Stücke zu spielen, deutlich angedeutet worden sei. Den andern, Sängern also insbesondere, werde die Lehre von den Manieren dadurch viel saurer, als man „durch wenige Zeichen alles andeuten will“ und so seien „viele undeutliche, ja falsche Zeichen entstanden, sodaß viele Sachen nicht gehörig ausgeführt werden“. Man verwechsle so außerhalb des Klavierspiels den Mordent mit dem Triller, und die Wirkung sei oft eine recht unangenehme. Bach stellt dann fest, daß man „bey dem heutigen Geschmack, wozu die italienische gute Sangesart ein Ansehnliches mit beygetragen hat, nicht mit den französischen Manieren allein auskommen“ könne. So habe er denn die Manieren mehr als einer Art zusammentragen müssen. Die beste Manier sei diejenige, welche „auf eine geschickte Art das Propere und Brillante des französischen Geschmackes mit dem Schmeichelhaften der welschen Sangesart zu vereinigen weiß“. Was Bach hier berichtet, gilt auch für Agricola und die Lehrer der anderen Instrumente. Auch in der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich eine feste deutsche Praxis noch nicht entwickelt, sie war stets darauf angewiesen, an fremden Quellen Ergänzung und Entscheidung einzuholen.

I. Der Vorschlag.

a) Begriff und Arten.

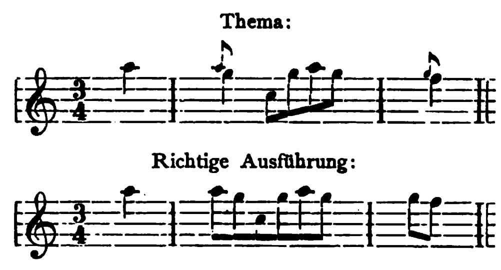
Eine bündige Definition dieses Begriffes sucht man vergeblich. Leopold Mozart sagt: „Die Vorschläge sind kleine Nötchen, die zwischen den gewöhnlichen Noten stehen, aber nicht zum Takte gerechnet werden“, also so gut wie nichts zum Wesen der Sache. Wir sind auf die weitläufigen Erörterungen angewiesen, aus ihnen den Begriff auszulösen.

Gingen die bisher angezogenen Lehren von der rhythmischen Alteration der Hauptnoten, die Franzosen insbesondere von der Zerlegung der ersten Hauptnote beim *Port de voix* aus, so tritt nun eine andere Betrachtungsweise in den Vordergrund: die harmonische. Der Vorschlag gilt Quantz[1]) wie Bach[2]) „als Aufhaltung der Harmonie“. Die Vorschläge, sagt Bach, „halten die Harmonie auf, welche der Grundnote eigentlich zukommt“, und Quantz meint, man muß „die Vorschläge mit der Zunge weich anstoßen, und wenn es die Zeit erlaubt, an Stärke des Tones wachsen lassen, die folgende Note aber etwas schwächer daranschleifen. Die Art der Ausführung wird der Abzug genennet und hat von den Italienern ihren Ursprung“. Während also bisher die Vorschlagsnote als harmonisch indifferente Einschiebung einer Nebennote zwischen zwei Hauptnoten fungierte, erscheint sie hier in der Funktion einer harmonischen Alteration. Wie oben bei der Besprechung der französischen Instrumentalpraxis ausgeführt worden, verwandelten die französischen Klavieristen und Violinisten den *port de voix* in eine, der älteren Zeit fremde Figur, indem sie die Hilfsnote auf der Thesis eintreten ließen und ihr die Hälfte des Wertes der Hauptnote gaben, was bereits auf eine harmonische Auffassung hinweist. Verfolgen wir aber die weiteren Ausführungen Quantz's, so wird klar, daß sich diese harmoniealterierende Eigenschaften der Vorschläge nur auf seine anschlagenden, welche von den anderen Autoren veränderliche, also in unserem Sinne lange, genannt werden, beziehen, die auf den Niederschlag, also die Thesis fallen, während seine durchgehenden — die unveränderlichen, kurzen der anderen Autoren — nach wie vor lediglich als ausschmückende Tonformeln erscheinen, denen harmonische Bedeutung nicht beiwohnt. Quantz bezeichnet diese — wie wir noch sehen werden jambisch kurz angewandten Vorschläge — als der französischen Spielart eigen, aus der sie stammen. Die Italiener, wenn wir Quantz glauben wollen, nach unserer Darlegung die französischen Instrumentalisten, erfaßten also als eine Verzierung in einer kleinen nicht mensurierten Note,

[1]) „Versuch“, VIII. Hauptstück, Neudruck S. 28.

[2]) „Versuch“, II. Teil, Kapitel 25, Neudruck S. 22, also nicht bei der eigentlichen sedes materiae.

welche harmoniealterierend, in der Regel als Dissonanz auftrat, jene melodische Ausschmückung des Vorhalts, der wir in unzähligen Fällen in der Literatur des 17. Jahrhunderts in ausgeschriebenen Werten begegnen. Leider erfahren wir nichts über die Veranlassung, welche zu einer Veränderung dieser Auffassung des Vorschlages führte. Wissen wir doch nicht einmal zuverlässig, welche Gründe überhaupt für Einführung der kleinen Note maßgebend waren. Einen recht plausiblen Grund, den eines praktischen Bedürfnisses, führt Leopold Mozart an. „Man könnte freylich alle die absteigenden Vorschläge (gemeint sind, wie der Zusammenhang und das Beispiel ergeben, die veränderlichen, langen) in große Noten setzen und in den Takt austeilen. Allein, wenn ein Spieler darüber kömmt, der nicht kennet, daß es ausgeschriebene Vorschläge sind, oder der alle Noten zu verkräuseln schon gewöhnet hat *(sic)* wie sieht es alsdann sowohl um die Melodie, als Harmonie aus? Ich wette darauf, ein solcher schenket noch einen langen Vorschlag dazu und spielet also.“



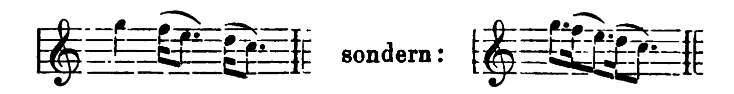
Missverständliche Ausführung, wenn die Niederschrift in mensurierten Werten vorläge:



Die kleine Note hatte also den Wert, dem Spieler und Sänger anzudeuten, daß eine andere Zutat nicht gewünscht werde. Teilte man, wie früher die Sitte, die Vorhaltsnote in den Takt ein, so lag allerdings die Gefahr nahe, daß eine Hinzufügung die beabsichtigte Wirkung der Aufhaltung der Harmonie vereitle. Aber die Nachteile dieser Schreibweise liegen auf der Hand. Bedeutete die kleine Note bisher eine wirkliche, die Melodie verzierende, für die Harmonie indifferente Auszierung, so sollte sie nunmehr zwei Herren zugleich dienen, sie sollte nun diese Art und gleichzeitig jene andeuten, welche auf der Alteration der Stammharmonie beruht. Es hätte nahe gelegen, beide grundverschiedenen Figuren durch Zeichen zu differenzieren. Man beließ aber die kleine Note für die alte Bestimmung einer melodischen Auszierung, und berief sie gleichzeitig, die harmonische Alteration anzuzeigen, es dem Ausführenden überlassend, in welchem Sinne er sie deuten wolle.

Läge die Sache nun so, daß nur in jedem Einzelfalle zu entscheiden wäre, wo diese, wo jene Bedeutung anzunehmen, also festzustellen wäre, wo ein veränderlicher langer, wo ein unveränderlicher kurzer Vorschlag gemeint sei, so wäre das zwar eine nicht immer leichte, aber doch, vermöge der zahlreichen von den Theoretikern gegebenen Regeln, sichere Entscheidung. Das Unheilvolle der neuen Lehre aber beruht in ihrer Einwirkung auf den Rhythmus des kurzen Vorschlags. Wir konnten im Laufe der Darstellung feststellen, daß alle Varietäten des kurzen Vorschlags der Franzosen, die hier in erster Linie maßgebend sind, wesentlich jambisch waren, also auf den unbetonten Taktteil fielen und zeitlich der vorangehenden Note abgezogen wurden. Wir hatten ferner in der italienischen Praxis gleichfalls den auf die Arsis fallenden, kurzen Vorschlag schon von der Mitte des 17. Jahrhunderts an in solchem Grade überwiegend gefunden, daß die kleine Note als trochäischer Rhythmus zur Ausnahme wird. Auch für das deutsche Kunstgebiet ließ sich erweisen, daß die kleine Note regelmäßig als *anticipatione della sillaba* auftritt. Nun, in der neuen Lehre entsteht eine unheilvolle Verquickung der so grundverschiedenen Begriffe des harmonieverändernden langen, und des kurzen, unveränderlichen, harmonisch indifferenten Vorschlags. Agricola lehrt nämlich: „alle Vorschläge werden zu der Zeit angegeben, wenn die Note, vor welcher man sie anbringt, ihrer eigentlichen vorgeschriebenen Geltung nach eintreten soll, also mit dem Basse und den anderen Begleitungsstimmen dieser Hauptnote des Gesanges zugleich. Sie gehören demnach alle in die Zeit, nicht der vorhergehenden, sondern der auf sie folgenden Note; und diese Note verliert folglich von der Dauer, welche sie ihrer Geltung nach haben sollte, soviel, als dem Vorschlage gegeben wird.“ Ähnlich Bach, der für den kurzen Vorschlag noch hinzufügt, er sei „so kurtz abgefertigt, daß man kaum merckt, daß die folgende Note an ihrer Geltung etwas verliehret“. Hiernach könnte man annehmen, sei der jambische Vorschlag, der bisher die französische, italienische und deutsche Praxis beherrschte, eliminiert und durch die kurze trochäische Note ersetzt worden. Selbst wenn wir nicht gegenteilige Zeugnisse besäßen, dürfte man sich zu dieser Annahme nicht entschließen. Die kurze, auf die Arsis gelegte Note ist als reine Melodieverzierung natürlicher, zierlicher und lebhafter, als die schwere trochäische. Der Eigenschaft, lediglich zu verzieren, ohne die melodische Linie zu alterieren, und die Harmonie zu tangieren, kommt sie näher als diese, die allemal, auch wenn sie noch so kurz abgefertigt wird, immer eine empfindliche Rückung und Harmoniealteration bedingt. Schon aus diesem Grunde könnte man zweifeln, ob Bach und Agricola die gemeine Praxis ihrer Zeit überliefern. Daß dies nicht der Fall, wird zur Gewißheit durch die

Lektüre des Quantz und Leopold Mozart. Beide begreifen zwar auch, wie Bach und Agricola, unter Vorschlag die harmonische Aufhaltung und die rein melodische Auszierung, unterscheiden aber doch wiederum logisch und der geschichtlichen Entwicklung gemäß, indem sie anschlagende, das sind lange Vorschläge, und durchgehende, das sind kurze Vorschläge so scheiden, daß jene „in den Niederschlag" treffen (Quantz), diese aber der Arsis entfallen und „nicht stark, sondern ganz schwach gegriffen" werden (L. Morzart).[1] Nach Quantz[2] sind kurze Vorschläge also nicht wie Bach-Agricola wollen, auszuführen:



wobei die Unterscheidung vom Nachschlag durch Anstoß der zweiten und vierten Note bewirkt wird. Aber Agricola selbst hält es doch für nötig wenigstens zu referieren: „einige berühmte Ausführer wollen die beyden ersten (sc. kleine Noten zwischen Terzen) mit in die Zeit der vorhergehenden Note gerechnet wissen; doch so, daß dem Vorschlag, um ihn von einem Nachschlag der vorigen Note zu unterscheiden, ein gelinder Hauch gegeben, und im übrigen in allem wie ein anderer Vorschlag behandelt werde" — folgt ein Notenbeispiel, demjenigen des Quantz entsprechend —. „Sie wollen damit den Ausdruck dieses Vorschlages von dem Ausdruck einer anderen, ordentlich geschriebenen (das heißt also mensurierten) Figur von eben diesen Tönen, wo die erste Note kürtzer ist als die zweyte, und welche dem lombardischen Geschmack vorzüglich eigen ist, unterscheiden.



Doch geben sie zu, „daß bey dieser Figur die erste Note stärker und schärfer angegeben werden muß, als wenn sie ein Vorschlag wäre". Hieraus folgt, daß Agricola und Bach in „berühmten Ausführern" Gegner hatten, daß also eine Kontroverse rücksichtlich der Ausführung der kurzen, unveränderlichen Vorschläge bestand. Auf welche Seite wir uns zu stellen haben, ist klar. Die geschichtliche Entwicklung lehrt uns, daß der kurze Vorschlag, aus dem *Port de voix* hervorgegangen, auch in

---

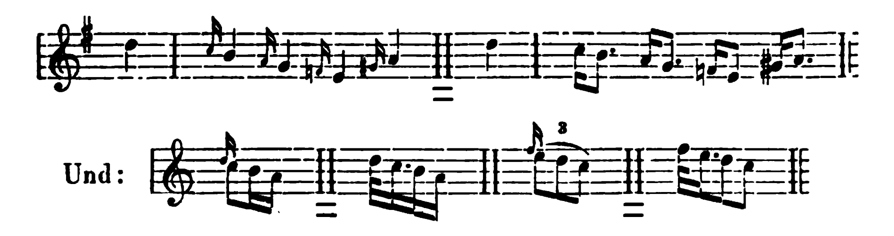
[1]) a. o. O. S. 198. Die Stelle lautet: „Es gibt auch im Gegensatz zu den langen Vorschlägen, kurze Vorschläge, bei denen die Stärke nicht auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote fällt. Der kurze Vorschlag wird so geschwind gemacht, als es möglich ist, und wird nicht stark, sondern schwach gegriffen."

[2]) a. o. O. Tab. VI, Figur 5—7 Neudruck S. 29/30.

der italienischen und deutschen Praxis regelmäßig jambisch, unbetont war und auf die Arsis fiel. Quantz und L. Mozart repräsentieren also hier die an die bisherige Übung angeschlossene Praxis.

Aber wir können nicht so weit gehen, zu leugnen, daß der kurze, unveränderliche Vorschlag ausnahmsweise auch trochäisch, betont, angewendet worden ist. Das ist ganz außer Frage; denn es ist undenkbar, daß Agricola und Bach sonst überhaupt auf dieser Art der Ausführung bestanden hätten. Zweifellos haben sie nur die Ausnahme zur Regel gemacht, nicht aber eine gänzlich unbekannte Manier neu eingeführt. Einmal kommt dieser so rhythmisierte Vorschlag, ausgeschrieben, als lombardische Note häufig genug vor, daß von einem gänzlichen Verschwinden dieses so energisch wirkenden Rhythmus nicht die Rede sein kann, dann aber sehen wir ihn ja auch von den Theoretikern der französischen Schule, allerdings mehr instrumental als vokal, und immer erst in zweiter Linie, neben der jambischen Figur erwähnt. Endlich finden sich zahlreiche Stellen der praktischen Literatur, in denen auf die Ausführung als Trochäus mit Sicherheit aus den konzertierenden Instrumenten dann geschlossen werden kann, wenn diese unison oder in Konsonanz begleitend, die Figur in ausgeschriebenen Noten aufweisen, wo sie die Singstimme in kleinen Noten notieren. Eine Unterscheidung aber etwa zwischen der kurzen lombardischen Note und dem trochäischen Vorschlag zu konstruieren, wie Agricola andeutet, ist unmöglich. Fällt die kleine Note auf die Thesis, so ist sie eben von jener nicht mehr zu unterscheiden. Einen Sinn hat die Unterscheidung nur für diejenigen, die, wie wir, den Vorschlag regelmäßig als jambisch betrachten.

Die späteren deutschen Theoretiker des 18. Jahrhunderts stehen in überwiegender Majorität auf dem Standpunkte Agricola-Bachs. Auffallenderweise erwähnt nur Türk die Gegenmeinung des Quantz und L. Mozarts und bemerkt: „der Vorschlag muß allzeit stärker als die Hauptnote vorgetragen und letztere an ersteren etwas leise angeschleiffet werden. Übrigens muß der Vorschlag, und nicht die Hauptnote, mit der darunter befindlichen Grundstimme zu gleicher Zeit angeschlagen werden.“ Löhlein erwähnt überhaupt nur die langen, veränderlichen Vorschläge. Hiller schreibt die Ausführung der unveränderlichen Vorschläge vor:



und verlangt insbesondere für den Vorschlag vor der Triole, er müsse „völlig in die Zeit der ersten Note eingeschlossen werden, ohne daß die zweyte und dritte etwas daran verliehren". Petri[1]) lehrt gleichfalls: „da die guten Taktteile und Noten stärker vorgetragen werden, als die schlechten, so müssen auch alle Vorschläge stärker klingen, als die Noten, vor denen sie stehen. Denn sie fallen auf den ersten, und folglich guten Taktteil der Note, vor welcher sie sind; und werden nur etwas kürzer vorgetragen, als die wirklich ausgeschriebenen Wechselnoten in den Setzmanieren oder Passagen." Dem widerspricht aber, wenn er an anderer Stelle bemerkt: der Vorschlag sei anzuwenden, wie eine schnelle Wechselnote und diese seien solche „welche nicht zur Harmonie gehören und bloß der Melodie wegen, und zur Auszierung des Gesanges vor der zur Harmonie gehörigen Hauptnote vorhergehen". Petri ist also zwar noch in der Irrlehre Bach-Agricolas befangen und kann sich noch nicht entschließen, mit ihr zu brechen, deutet aber die richtige Unterscheidung zwischen der rein ausschmückenden, kurzen Apoggiatur, und dem betonten trochäischen Vorschlag wenigstens an. Daß aber der Streit über die rhythmische Natur des kurzen Vorschlags im Verlaufe des Jahrhunderts fortdauerte, beweist eine Bemerkung Türks[2]) „andere Tonlehrer als Bach und Agricola verlangen, man solle diese Vorschläge nach Art der Franzosen in der Zeit der vorigen Note angeben"; aber auch er entscheidet sich für die trochäische Ausführung mit der Begründung, man setze nicht voraus „daß der Componist dabey auf die französische Spielart oder den sogenannten lombardischen Geschmack[3]) Rücksicht genommen habe". Es kann also kein Zweifel bestehen, daß die Mehrzahl der Theoretiker des 18. Jahrhunderts in Deutschland sich im Anschluß an die Irrlehre Agricola-Bachs für die trochäische Ausführung des kurzen Vorschlags entschieden hat, im Bruch mit der Vorgeschichte dieser Verzierung und ihrer Anwendung im Lande ihres Ursprungs, sowie der älteren italienischen und deutschen Praxis. Welchen Standpunkt haben wir nun einzunehmen? Ich sehe davon ab, daß unsere moderne Musik nach Beethoven überhaupt nur noch den jambischen Vorschlag kennt, daß jene Ausführung also unserem Musikempfinden völlig fremd geworden ist, aber aus inneren, musikalisch-rhythmischen Gründen trete ich für die jambische Behandlung ein. Der kurze trochäische Vorschlag muß allemal den harmonischen Verlauf verändern. Dort also, wo die Vorschläge nur den Zweck haben, auszuschmücken, die Melodielinie zu verschönern, wird man ihn

---

[1]) a. o. O. S. 150 und 163/164.

[2]) a. o. O. S. 223 ff.

[3]) Dieser Begriff ist also hier in umgekehrtem Sinne verstanden, als anderswo.

nur erreichen, wenn man sie ganz leicht und unbetont vor der Hauptnote und ihrem Basse einschiebt, anderenfalls erzeugt sie anstatt der beabsichtigten Glätte geradezu das Gegenteil, eine rückende, scharfkantige Bewegung. Das hat denn auch die Minorität der Lehrer jener Zeit, die *pars minor sed sanior*, die mit ihrer Meinung nicht durchdrang, empfunden, wie das aus den oben angezogenen Ausführungen berühmter Gegner des Agricola hervorgeht. Ihr mich anzuschließen trage ich schon aus diesem Grunde keine Bedenken. Insbesondere werden wir unbedingt diese Form des Vorschlages wählen, wo er vor Notengruppen erscheint, vor Duolen, Triolen und Quartolen. Wir werden uns niemals dazu verstehen, ihre rhythmische Struktur zu zerstören, wie das Hiller tut, der hier zeigt, zu welch unleidlichen Konsequenzen die Agricola-Bachsche Lehre führt; denn seine Ausführung der durch den kurzen Vorschlag eröffneten Triole bewirkt eine vollständige Sprengung ihres rhythmischen Baues. Auch vor einzelnen Noten wird das natürliche Empfinden in der Regel für den unbetonten Vorschlag entscheiden, besonders bei raschem Tempo, vor schlechten Taktteilen und zwischen Terzen. Zugunsten unserer Meinung endlich entscheidet auch die Praxis, und die italienische in erster Linie. Sie differenziert nämlich überall Trochäus und Jambus durch die ausgeschriebenen, sogenannten lombardischen Noten für jenen, die kleine Note für diesen. Welchen Sinn hätte es, so gewissenhaft zu scheiden, wenn die Ausführung beider Formen die gleiche wäre? Traëtta notiert in seiner „*Armida*", Wien 1760:



Daß der Vorschlag vor *c* kurz gemeint ist, ergibt sich aus der Instrumentalstimme, nach einer später noch anzuführenden Regel. Es ist also evident, daß hier in demselben Takte trochäische und jambische Rhythmen in Gegensatz gestellt sind. Die kleine Note kann nur schmeichelnd, kurz vorgetragen werden. Dann aber, und das halte ich für ausschlaggebend, erscheint in unzähligen Fällen die kleine Note der kurzen lombardischen vorgesetzt, so daß eine andere Ausführung als die jambische überhaupt unmöglich ist. Zwei Beispiele greife ich heraus. Ein Arienthema in Vincis „*Alessandro nelle Indie*", 1729, lautet:



Traëtta schreibt in der obengenannten Oper:



Die kleinen Noten des dritten und vierten Taktteiles stehen vor kurzen trochäischen Tönen, die mit dem Basse zusammenfallen. Folglich bleibt für die kleine Note nur die jambische Vorwegnahme. In Glucks „*Iphigénie en Aulide*" kommt eine solche Figur in der zweiten Oboe, Takt 17 der Arie der Klytemnestra vor.[1]) Sehr bezeichnend dafür, daß die jambische Form durchaus geläufig war, ist auch Takt 10 der Arie „*Men tiranne*" in Glucks „*Orfeo*":[2])



Die Violine imitiert die Singstimme. Jene zeigt den jambischen Rhythmus, der folglich auch dem Vorschlag der Singstimme gebührt.

Nach all dem kann ein Zweifel nicht mehr bestehen, daß die von Agricola und Bach vertretene Ansicht, der kurze Vorschlag sei stets betont trochäisch auszuführen, irrig ist. Man wird vielmehr auf Grund der Geschichte dieser Verzierung sowohl, als gestützt auf die Autorität des Quantz, der sich überdies gerade auf sie beruft, und Leopold Mozarts, daran festhalten müssen, daß der kurze Vorschlag nach wie vor eine vorweggenommene Note darstellt. Aber man wird nicht so weit gehen können, den trochäischen Vorschlag ganz auszuscheiden, ausnahmsweise dürfte er auch in diesem Sinne niedergeschrieben und beabsichtigt worden sein. Man wird sich zuweilen, besonders aus Gründen rhythmischer

1) S. 68 der Pelletan-Ausgabe.

2) Partitur von 1764, S. 65. Peters Klavierauszug S. 35.

Art für ihn entscheiden, vorzüglich vor guten Taktteilen erscheint seine Anwendung in diesem Sinne verbürgt. Quantz[1]) wünscht ihn „bey zwo oder mehr langen Noten, sie mögen Viertheile oder halbe Takte seyn, wenn sie auf einerlei Ton vorkommen". Auch der Fall, wo ausnahmsweise der Vorschlag vor betonten Taktteilen und langen Noten kurz ausgeführt wird, gehört hierher. Auf ihn komme ich unten noch zurück.

Wir werden also im folgenden drei Arten von Vorschlägen zu unterscheiden haben:

1. den veränderlichen, langen Vorschlag, der stets auf die Thesis fällt.
2. den unveränderlichen Vorschlag, der unbetont und kürzer als die Hauptnote ist, und auf die Arsis kommt.
3. den unveränderlichen, betonten, kurzen Vorschlag.

Wir wollen nun zunächst die Regeln kennen lernen, welche die Unterscheidung zwischen langem und kurzem Vorschlag bestimmen. Erst später, wenn wir dieser Verzierung in der praktischen Musik nachgehen, werden wir zu bestimmen haben, wo der kurze Vorschlag ausnahmsweise trochäisch einzuführen ist.[2])

B. Die Ausführung der Vorschläge.

Regeln für die Unterscheidung zwischen veränderlich-langen und unveränderlich-kurzen Vorschlägen.

Die Vorschläge, lange wie kurze, lehrt Agricola und Bach, kommen auf- und abwärts vor. Abwärts in allen Intervallen, aufwärts nur als Wiederholung der vorigen Note, dem *Port de voix* Louliés zwischen Sekunden entsprechend. Diese Einschränkung entspricht indessen nicht der Praxis, die keinen Anstand nimmt ihn auch aufwärts frei, also nicht als Wiederholung der vorangegangenen Note eintreten zu lassen, was, wie wir gesehen haben, bereits die französische Theorie anerkannte. Bei Keiser fand ich eine Reihe solcher Vorschläge von unten, die nicht die vorangegangene Note wiederholen. Traëtta schreibt in der „*Armida*":



[1]) a. o. O. S. 77. Neuausgabe S. 28.

[2]) Ich kann nur einen Fall feststellen, in dem der trochäische Vorschlag vorgeschrieben ist. In Glucks „Le Nozze d'Ercole e d'Ebe" (Manuscript der K. Bibl. Berlin) Arie der Ebe. „Il piacer d'un dolce amor" steht bei der Stelle „con il timore già commincia" über den Vorschlägen ein f, über der Hauptnote ein p; jener also soll betont, diese leiser, unbetont angeschlossen sein.

und **Bach** in der Johannespassion: „Ach mein Sinn“:



Zahlreiche Beispiele finden sich ferner in **Glucks** „*Orfeo*“ und in seiner „*Iphigénie en Aulide*“. **Agricola** und **Bach** sind also auch hier ungenau. Vokal erscheint der Vorschlag in der Regel als obere oder untere Sekunde, weitere Intervalle bilden die Ausnahme. Sie zu verbinden, griff man zu reicheren Mitteln, wie zum Anschlag, Schleifer, kleineren Passaggien. Nur bei **Gluck** finde ich Vorschläge vorzüglich in Terzenintervallen sehr häufig, wie im obigen Beispiel. Ferner sind die Vorschläge abwärts weitaus zahlreicher als aufwärts, und **L. Mozart**[1]) meint, „die aufsteigenden Vorschläge sind überhaupt nicht so natürlich, als die absteigenden“.

Zum ersten Male finden wir jetzt auch **ästhetische Gründe** für unsere Verzierung ins Treffen geführt. **Agricola** erklärt als „die Absicht, weswegen von den Ausführern einigen Tönen der Melodie Vorschläge“ vorgesetzt werden, entweder

1. „den Gesang desto besser mit einander zu verbinden“, oder
2. „etwas scheinbar Leeres in der Bewegung des Gesanges auszufüllen“, oder
3. „die Harmonie noch reicher und mannigfacher zu machen“, endlich
4. „dem Gesang mehrere Lebhaftigkeit und Schimmer mitzuteilen“.

Zuweilen sei nur eine oder die andere, zuweilen mehrere dieser angeführten Veranlassungen zu einem Vorschlage zugleich vorhanden. Auch hier vermengt der Autor die Begriffe des veränderlichen und unveränderlichen Vorschlages. Es ist klar, daß für die Einstellung jenes in erster Linie der sub 3 angeführte Grund spricht, auch wohl noch der Wunsch, besser zu verbinden (sub 1), oder etwas Leeres auszufüllen (sub 2). Nie aber kann hier die Erzielung größerer Lebhaftigkeit bestimmend sein (sub 4). **Hiller**[2]) trennt auch schon richtig, indem er ausführt: „die veränderlichen oder langen Vorschläge dienen überall, die Harmonie reicher und mannigfacher zu machen; sowie die kurzen oder unveränderlichen dem Gesange durchgängig mehr Lebhaftigkeit und Schimmer zu erteilen.“ Für den kurzen Vorschlag kommt in erster Linie dieser Beweggrund in Betracht, der einer harmonischen Bereicherung aber scheidet ganz aus. Diese ästhetischen Erwägungen werden uns besonders da von Nutzen sein,

---

[1]) a. o. O. S. 201.

[2]) Anweisungen zum musikalisch-zierlichen Gesange S. 43.

wo die später zu gebenden Regeln für die Unterscheidung der Vorschlagsarten nicht ausreichen; denn „es bleybe“, bemerkt Agricola, „immer etwas willkührliches dabey“.

Der wichtigste Anhalt ist rhythmischer, und erst in zweiter Linie harmonischer Natur. Die veränderlich-langen Vorschläge können nur „vor solchen Noten stehen, welche durch ihre Geltung oder durch ihre Taktbewegung etwas lang sind und die Anbringung einer Dissonanz erlauben. Folglich stehen sie nur vor anschlagenden Noten, zu Anfang des sogenannten guten Taktteiles, auch wohl bey langsamer Taktbewegung vor jedem Taktgliede“. „Diese und ähnliche Vorfälle, bey langsamer Taktbewegung ausgenommen, sind die Vorschläge, welche vor den schlimmen oder durchgehenden Taktgliedern, und überhaupt vor allen kurzen Noten vorkommen, alle kurz und unveränderlich.“ Indessen, heißt es dann, kommen „bey einigen seltenen Fällen auch vor langen Noten auf guten Taktteilen ausnahmsweise auch kurze Vorschläge vor.“ „Dergleichen Vorschläge wie diese aber werden nicht ganz so kurz, als wie die unveränderlichen, aber doch auch nicht nach den Regeln der veränderlichen gemacht, sie sind also gleich das Mittel zwischen jenen beyden“. Man wird also hier, auch nach unserer Auffassung, an die trochäische Ausführung zu denken haben. Mit diesen Normen stimmen die des Quantz, Bach und L. Mozart überein, nur zählt Bach noch einige Fälle mehr auf für den kurzen Vorschlag vor langen Noten, den er besonders wünscht, wenn ein Ton mehr als einmal angeschlagen wird, vor Einschnitten, sowie bei Rückungen und Bindungen.[1]) Alle heben aber folgende Fälle hervor, in denen der Vorschlag stets kurz sei.

1. vor einem Achtel mit zwei anschließenden Sechzehnteilen. (K 1 a.) Hier dürfe die Figur nicht zu vier gleichwertigen Sechzehnteilen verkehrt werden.
2. „wenn zween Terzensprünge herabwärts auf einander folgen: so sind die dazwischen liegenden Vorschläge gemeiniglich unveränderlich; folgt noch ein dritter darauf, so ist er veränderlich.“ (K 1 b.) Im langsamen Tempo und bei langen Noten führen auch die Gegner seiner Anschauung, meint Agricola, den Vorschlag hier nicht ganz kurz aus, sondern als den dritten Teil der folgenden Note, oder als die erste Note einer Triole.

---

[1]) Vergl. Neudruck S. 34, § 13. Hier steht übrigens eine Bemerkung, die behauptet, dass man sie auch in der Notierung von den langen unterschied: „sie werden ein, zwey, dreymahl und noch öfter geschwänzt“. Indessen ist diese graphische Unterscheidung praktisch nirgends durchgeführt.

3. in geschwinder Taktbewegung, wenn „im Niederschlag des Taktes die Hauptnote wiederholt wird, welche dem Anschlag (= Niederschlag) vorherging und die folgende einen Ton tiefer geht. (K 1 c.)
4. vor Triolen. (K 1 d.)
5. vor Duolen. (K 1 e.) Hier dürfen die rhythmischen Beziehungen der Hauptnoten nicht verändert werden, was ein langer Vorschlag bewirkte.

Diese Fälle sind als die wichtigsten aufgeführt, wobei offenbar davon ausgegangen wird, daß die kleine Note in der Regel den veränderlich-langen Vorschlag bedeute. Für seine Ausführung dienen folgende Regeln:

1. sie dauern „ordentlicher Weise die Hälfte von der Zeit der Hauptnote“. (K 2 a.)
2. steht ein Punkt hinter der Hauptnote „so nehmen sie die Zeit der ganzen Note ein und diese wird erst zur Zeit des Punktes gegeben. (K 2 b.)
3. „Ein Gleiches geschieht nicht selten vor denen Noten, auf welche eine Pause folget, als wo gleichergestalt der Vorschlag die Zeit der ganzen Hauptnote einnimmt, die Hauptnote aber erst zur Zeit der Pause angeschlagen wird. Doch ist diese Regel nicht ohne Ausnahme und kann größtenteils nur bei einem schmeichelnden Gesange angebracht werden.“ (K 2 c.) Ich weise schon hier darauf hin, daß die Gesetze des melodischen Aufbaues hier zuweilen entscheidend sind, wie das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz.[1])
4. „wenn an die Hauptnote noch eine kürzere Note gebunden ist, so nimmt der Vorschlag auch alle Zeit der Hauptnote weg und diese tritt erst zur Zeit der daran gebundenen kurzen Note ein.“ (K 2 d.)
5. „Auch der Ausdruck des Affektes erfordert bisweilen, daß der Vorschlag länger als die Hälfte gehalten werde (K 2 e). Man achte darauf, daß in unserem Beispiel die längere Dauer des Vorschlags durch einen Punkt hinter der kleinen Note angedeutet ist. Der Triller gilt natürlich für die Hauptnote.

Soweit Agricola im wesentlichen in Übereinstimmung mit den anderen Autoren. Bach fügt noch hinzu, daß die Vorschläge bei ungleichen Teilen zwei Dritteile bekommen[2]); dasselbe lehrt Mancini.[3])

[1]) Vergl. z. B. Bachs Matthäus-Passion: „Können Thränen“. Takt 16. Peters Klavierauszug S. 117.

[2]) Neudruck S. 34.

[3]) Riflessione prattiche.

L. Mozart will bei halben Noten im $^3/_4$ Takt, wenn sie im Anfang stehen, dem Vorschlag drei Teile, der Hauptnote einen Teil einräumen, und im $^6/_4$ und $^6/_8$ Takt, in Übereinstimmung mit Quantz, wenn „zwo Noten auf einen Ton aneinander gebunden, deren die vordere einen Punkt nach sich hat“, dem Vorschlag die ganze Zeit der Note mit dem Punkt einräumen. Doch deckt sich diese letzte Bestimmung mit der auch von Bach und Agricola gegebenen sub 4[1]). Alle diese Regeln gelten nur, soweit es die Reinheit des Satzes gestattet. Bach meint: „Man muß also ebenfalls bey Anbringung der Vorschläge, wie überhaupt bey allen Manieren, der Reinigkeit des Satzes keinen Tort thun“.

Die langen, veränderlichen Vorschläge sind fast ausnahmslos Dissonanzen, Quarten, Septimen oder Nonen als absteigende, Nonen und Sekunden wenn sie aufsteigen; nur ganz ausnahmsweise erscheinen Vorhalte auch konsonantisch und dann in der Funktion „das Leere, welches etwan in der Bewegung vorzufallen scheint“ auszufüllen (Agricola). In den von Bach angeführten Stellen sind es Quartsextakkorde, Dreiklänge und Sextakkorde, die vor der Hauptharmonie, dem Dreiklange, dem Septimenakkord und dem Dreiklange der siebenten Stufe eingeschaltet werden.

Über die leitereigenen kleinen Noten in springenden Intervallen, die besonders häufig bei Gluck, aufwärts der Hauptnote vorgesetzt werden, ohne die vorhergehende Note zu wiederholen, sprechen die Theoretiker nicht. Nach ihren soeben entwickelten Anschauungen können sie als veränderliche Vorschläge nicht gelten, weil sie nicht die Harmonie verändern, sondern nur eine Stimme und zwar melodisch. Sie sind also als rein ausschmückende Zutaten zu betrachten, die in der Regel auch nur kurze Zeit beanspruchen. Ob sie jambisch oder trochäisch auszuführen sind, kann nur im einzelnen Falle der Geschmack entscheiden.

Über die Ausführung der Vorschläge ist oben bereits das Nötige gesagt worden. Für den veränderlichen langen Vorschlag wird gelehrt, daß er allezeit stärker angegeben werde, als die Hauptnote und daß jener an diese „angeschleifet“, also legato verbunden werde, so „daß nichts Leeres dazwischen bleibt“ (Agricola). Je nach der Stellung der Autoren zur Rhythmisierung des kurzen Vorschlages verlangen sie seine Betonung (Agricola-Bach) oder die der Hauptnote (Quantz-L. Mozart). Diese unterscheiden dabei genau Vor- und Nachschlag, indem jener kurz angestoßen wird. Der Regel des 18. Jahrhunderts, lange Töne überhaupt durch An- und Abschwellen zu beleben, entspricht Agricolas Weisung: „Sind die Vorschläge lang, so müssen sie, wie jede lange Note des Gesanges,

---

[1]) Noch weitere Details, die hier nicht interessieren, gibt Lorenzoni, Antonio „saggio per ben sonare il flauto traverso“, Vincenza 1779.

erst schwächer angefangen, hernach verstärket und wieder mit der Schwäche an die Hauptnote gezogen werden.“ Unsere moderne Schule hat sich von dieser generellen Vorschrift des An- und Abschwellens langer Töne längst losgesagt. Sie widerspricht nicht nur für die moderne, sondern auch für die klassische Musik völlig unseren ästhetischen Anforderungen. Wie könnten wir mit ihr dem Ausdruck eines energischen Befehls, fester Entschlossenheit oder Unbeugsamkeit gerecht werden? Die alte Schule sah zwar in allen gesanglichen Verzierungen, zu denen sie auch die *messa di voce* rechnete, Vortragsmittel, begreift aber unter Vortrag nicht nur die Hervorhebung des geistigen Gehaltes, sondern auch die reine Schönheit der musikalischen Linie und den Wohllaut des Tones. Wenn wir heute aus dem Geiste der Gesamtstimmung heraus mit Unterstreichung der Einzelheiten gestalten — in neuerer Zeit leider das große Ganze durch Details zerpflückend — so hielt sich die alte Schule mehr an die sinnliche Klangwirkung, an das stimmlich und ornamental gesteigerte Melos. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß wir an jene ältere Auffassung nicht mehr gebunden sind, es vielmehr unser Recht und unsere Pflicht ist, die Errungenschaften einer fortgeschrittneren Ästhetik auch dem älteren Kunstwerke zuzuführen. Wir werden deshalb nicht anstehen, jene Regel des An- und Abschwellens längerer Töne überhaupt und des veränderlichen Vorschlags insbesondere, in das Museum einer vergangenen Kunstbetätigung zu verweisen. Im Verlaufe dieser Abhandlung werden wir noch mehrfach auf Normen stoßen, die mit unserem Musikgefühl nicht mehr zu vereinigen sind.

C. Die Anbringung der Vorschläge.

Die von Tosi getadelte, von Agricola gelobte Neuerung, die Vorschläge durch kleine Noten anzudeuten, hatte zwar allgemeine Verbreitung gefunden, wie denn J. S. und Ph. E. Bach, die Italiener Leonardo Leo und Caldara von ihr Gebrauch machen, aber nicht nur beharren die älteren Meister, wie Scarlatti, Legrenzi bei ihrer alten Notierungsweise, auch jüngere Meister, wie Händel, die Italiener Astorga, Lotti und andere verschmähen sie regelmäßig, und lassen dem Sänger und Spieler volle Freiheit. Aber selbst jene Gruppe ging nicht zur völligen Festlegung der Vorschläge über, und so verblieb selbst hier die frei schaltende Ausgestaltung des gesanglichen Partes als ein Vorrecht der Ausführenden. Agricola, nachdem er die Neuen gegen die Alten in Schutz genommen, führt nun aus: Vorschläge dürfen nicht angebracht werden, wo sich nicht eine oder mehrere der oben angeführten vier Hauptabsichten der Vorschläge finden, oder wo gar wider diese Absichten gehandelt würde. Es dürfen also keine Vorschläge angebracht werden:

1. Im Anfang eines Stückes, eines Hauptteiles, ja eines kleinen Einschnittes der Melodie, weil es eben hier gilt, nicht zu verbinden, sondern zu beginnen und zu trennen. (K 3 a.) Daß diese Regel nicht überflüssig ist, ergeben die oben mitgeteilten Gewohnheiten der älteren deutschen Schule des Einsatzes *(cercare la nota)*. Auch im 18. Jahrhundert kommen indessen Ausnahmen von dieser in sich durchaus gerechtfertigten Regel vor. So beginnt J. S. Bach den zweiten Teil der Arie *„laudamus te“* in der hohen Messe in H-moll, Takt 41 mit einem Vorschlag.
2. Wenn der Vorschlag eine anschlagende Dissonanz, „welche besonders vorstechen soll, in eine Konsonanz verwandelte, und so den Ausdruck matt machte und das auch, wenn die Singstimme vor dem Basse einsetzte“. So würde in dem Beispiel K 3 b ein Vorschlag vor der halben Note *gis* die Wirkung des frei eintretenden alterierten Terzquartakkordes abschwächen.
3. „bey Noten, welche nach dem Sinn der Komposition ernsthaft, und in gewissem Verstande steif vorgetragen werden, dergleichen absonderlich die abzustoßenden Noten sind“, dürfen Vorschläge nicht angebracht werden. Ein Gleiches gilt „bey den abzustoßenden, oder sonst prächtig und ernsthaft vorzutragenden punktierten Noten“. „Wenn aber der Ausdruck der langsamen punktierten Note schmeichelnd seyn soll“, so vertrage sie auch lange Vorschläge. „Beydes wird der Inhalt der Worte des Gesanges einen Aufmerkenden leicht erkennen lassen.“

Wir sehen, es ist herzlich wenig, eigentlich kaum mehr als Selbstverständliches, was Agricola vorzubringen weiß. Die anderen Autoren hier heranzuziehen, verbietet sich, da der vokale Stil dem instrumentalen gegenüber gerade hier besonders selbständig ist. Aus der Theorie wird sich also für die Praxis wenig ableiten lassen, und wir werden hier darauf angewiesen sein, aus der Praxis, insbesondere aus der Lektüre derjenigen Musiker, die reichlich verzieren, die nötigen Anhaltspunkte zu gewinnen. Von dem Vorschlage vor dem Vorschlag selbst wird gelehrt: Der Vorschlag kommt auch vor solchen Hauptnoten vor, welche die Funktion eines langen Vorschlags erfüllen, niemals aber vor der kleinen Note selbst. „Es geschieht dies gemeiniglich über einer Note aus dem Akkorde der Sexte und Quarte, der sich in den reinen Akkord auflöset. (Agricola, K 3 c.)

Von den Vorschlägen in Verbindung mit anderen Manieren wird bei diesen gehandelt werden.

II. Der Nachschlag

entspricht dem Begriff, den wir bisher kennen lernten. Agricola definiert die Nachschläge als „gewisse kleine Noten, die einer Note nachgeschlagen werden, aber noch in die Zeit derselben gehören“. Es gäbe zwei Hauptarten, „die von einer Note und von zwo Noten“. Diese nennt er doppelte, jene einfache. Der doppelte Nachschlag besteht aus der Note über oder unter der Hauptnote und der Hauptnote selbst, welche noch einmal angeschlagen wird. Von unten seien sie häufiger als von oben (K 4 a). Sie sind sehr kurz anzugeben und an die vorhergehende Note anzuschleifen. Als Abschluß des Trillers werden wir sie wiederfinden. Auch als Anhang an dissonierende lange Vorschläge in der Auflösung seien sie, lehrt Agricola, zulässig, doch täte hier der Mordent — unter dem dann eine Halbtonsbewegung zu verstehen ist — bei abwärts schreitenden, der (kurze) Triller bei aufwärts schreitenden Vorhalten bessere Dienste, weil diese Figuren nicht, wie die Nachschläge, die Auflösung bereits vor Eintritt der Hauptnote herbeiführten (K 4 b). Der einfache Nachschlag ist entweder springend, und gehört dann stets zur Harmonie der vorhergehenden Note (K 4 c), oder er benutzt die obere oder untere Sekunde, in welcher Eigenschaft er auch den Namen Überwurf oder Rückfall führt, und ist dann harmoniefremd (K 4 d). Agricola warnt vor der häufigen Anwendung der letzteren Figur, die, besonders wenn sie etwas langsam ist, sehr abgeschmackt klänge (K 4 e). Er rät, lieber den trochäischen Vorschlag, die lombardische Note zu wählen (K 4 f und g). Leopold Mozart nennt diese Verzierungen übersteigende und untersteigende Zwischenfälle.

III. Der Anschlag

„ist nichts anderes als ein Vorschlag von unten mit einem Nachschlag, welcher die über der folgenden Hauptnote des Gesanges liegende Sekunde angibt“. Er kommt nur aufwärts vor und zwischen steigenden, oder gleichen Noten. Ist das Intervall der Hauptnoten, die er verbindet, größer als eine Sekunde, also eine Terz, Quart etc., so wiederholt er die erste Hauptnote, im anderen Falle nimmt er die untere Sekunde der ersten Hauptnote und ist stets ein Terzensprung (K 5 a). Dieser ist dem Gesang genehmer, jener, wegen der größeren Intervalle, den Instrumenten. Man unterscheidet Anschläge aus gleichlangen Noten gebildet und punktierte, bei denen die erste Note möglichst lang gehalten, die zweite „in der möglichsten Kürze“ abgefertigt wurde (K 5 b). Die Anschläge gehören in die Zeit der Hauptnote, mit der sie „zusammengeschleifet werden“ d. h. legato verbunden werden und nur auf gute Taktteile. Bei den unpunktierten sollen beide Noten „schwächer als die Hauptnote“ angegeben werden,

„bey den punktierten aber wird die erste und lange Note stärker, die zweite aber schwächer und in der möglichsten Kürze vorgetragen“. Den unpunktierten Anschlag betont, also mit dem Basse zusammen anzugeben, und doch schwächer als die auf die Arsis fallende Hauptnote, scheint unausführbar. Für seine trochäischen Vorschläge verlangt Agricola konsequent auch die starke Betonung. Hier vindiziert er inkonsequenterweise der Hauptnote die Betonung. Man wird bei der Ausführung dieser sehr häufigen Figur davon auszugehen haben, daß sie zu der Hauptnote gehört und mit dem Basse zusammenfällt. Wo harmonische Gründe vorliegen, wird man aber ausnahmsweise auch diese Figur unbetont, vor dem schweren Taktteil ausführen, insbesondere wo der Eintritt einer scharfen Dissonanz abgeschwächt würde. L. Mozart rubriziert den Anschlag unter die Mordente, Hiller spricht von Doppelvorschlag oder Anschlag.

IV. Der Schleifer

bewegt sich — im Gegensatz zum Anschlag — stufenweise aufwärts, fällt allezeit auf die Thesis, und wird mit der Hauptnote zusammengeschleift. Er kann nur vor einer Note stehen, welcher eine gleichhohe oder tiefere folgt und besteht aus zwei oder drei Noten.[1])

Der zweinotige Schleifer erscheint unpunktiert, „egal“, geschwind (K 6 a) oder punktiert langsam, gewöhnlich zwischen aufsteigenden Intervallen, den Sprung ausfüllend, aber auch zwischen Sekunden (K 6 b). „Der unpunktierte, geschwinde Schleifer steht vor guten und schlimmen Taktgliedern.“ Der vor den guten Taktgliedern, bemerkt Agricola, würde von den Komponisten in ordentlichen Noten mit in den Takt eingeteilt, und sei der lombardischen Figur verwandt, in welcher „zwo kurze Noten vor einer längeren, welche hinter sich einen Punkt hat“, stehen. Der Schleifer, der auf den schlimmen Taktteil falle, sei etwas schwächer auszuführen. Wieder ein Irrtum Agricolas. Nicht nur vor guten Taktteilen, sondern auch vor schlechten begegnen wir dieser Figur in ausgeschriebenen Werten, z. B. in J. S. Bachs Johannes-Passion „Zerfließe mein Herze“, bei Händel im Messias, „O du, die Wonne verkündet“ am Schluß.

Der lange, punktierte Schleifer gibt die erste Note stark, die kurze und die Hauptnote aber schwach; die Währung der ersten Note variiert „mehr als bey irgend einer anderen Manier“, „sie muß größtenteils mit Beobachtung des Basses und der Harmonie durch den Affekt bestimmt werden. Die Hauptnote des Gesanges bekommt aber entweder die Hälfte

[1]) Die Italiener rechnen diese Figur zum Gruppetto oder Doppelschlag. Lorenzoni a. o. O. S. 60.

ihrer Geltung (K 6 c), oder sie wird nur mit der zweiten Note des Schleifers am äußersten Ende angegeben (K 6 d). Bisweilen wird sie ganz in die Zeit der auf sie folgenden Hauptnote gezogen (K 6 e). Wenn die Note, vor welcher der Schleifer angebracht wird, einen Punkt hinter sich hat, so kommt sie an die Stelle des Punktes (K 6 f), oder auch mit der zweiten Note des Schleifers am äußersten Ende desselben (K 6 g), oder wenn an den Punkt noch eine Note angebunden ist, noch später zu Gehör (K 6 h). „Kömmt die Hauptnote auf die Zeit des Punktes, oder läßt die Tactbewegung sonst auch noch Zeit genug dazu, so wird bei ungeradem Tacte allemal, bei geradem aber nur, wenn die Note nach dem Punkte auf demselben Tone bleibt, die Hauptnote kurz abgestoßen, so daß zwischen ihr und der folgenden eine kurze Pause bemerket wird.“ (K 6i.) Quantz und Leopold Mozart erwähnen diese Figur gar nicht, offenbar, weil sie zumeist ausgeschrieben wurde. Bach stimmt im wesentlichen mit Agricola überein. Hiller wiederholt die Lehre des Agricola und polemisiert nur gegen die zuletzt vorgetragene Unterscheidung für die Regel des Abstoßens. „Man sähe nicht ein, was zum Abstoßen der Hauptnote nach dem punktierten Schleifer der gerade oder ungerade Takt beitragen solle.“ Wir werden dieses Absetzen und Unterbrechen des Melismas als geziert und unnatürlich überhaupt verwerfen. Löhlein erwähnt ganz kurz den zweinotigen, punktierten Schleifer als kurz und lang. Türk wiederholt Bach-Agricolas Regeln. Aug. Eberh. Müller bemerkt, daß die Notierung des punktierten langen Schleifers in kleinen Noten nicht mehr üblich sei.

Der Schleifer von drei Noten ist, sagt Agricola, nichts anderes als ein durch die mittelste Note ausgefüllter Anschlag, der einen Terzensprung macht. (K 6 k, l, m.) Es gäbe langsame und geschwinde, ganz geschwinde hätten mehr im Spielen als im Singen ihren Platz. Die Dauer der Hilfsnoten hinge in erster Linie „von der Vorschrift des Taktes — gemeint ist wohl des Tempos — und der Empfindung des Ausführenden ab“, doch dürfe die Hauptnote nie mehr als die Hälfte ihrer Geltung verlieren. In der Regel seien diese drei Noten gleichwertig, doch könne man auch zuweilen die zweite Note etwas betonen, so daß die erste Note auf die Arsis entfalle, als wenn sie noch in die Zeit der vorhergehenden Hauptnote gehöre. Die Ausführung der Verzierung sei allemal sachte und matt. Bach wählt für diese Figur das Zeichen: ∽, da seine Ausführung „einem Doppelschlag in der Gegenbewegung vollkommen gleich ist“.[1]) Die Figur kommt niemals in kleinen Notenwerten, als zur Hauptnote aufsteigende Quartenpassaggie vor, sondern stets so, daß die erste Note die untere Sekunde, die zweite die Hauptnote selbst gibt.

[1]) Neudruck I. Teil S. 73/74.

Wir sprechen heute von einem frei eintretenden Doppelschlage. Auch diese Norm ist nicht ohne Ausnahmen. Instrumental erscheint dieser dreinotige Schleifer als Folge aufsteigender Sekunden gar nicht selten, z. B. in Gluck *„Iphigénie en Aulide"*, Akt 1, Szene 2, Moderato in den Violinen.[1]) Auch bei den Italienern.[2]) Des Schleifers nach unten wird nirgends Erwähnung getan, wohl, weil er regelmäßig ausgeschrieben wurde.[3])

Von all diesen Varietäten des Schleifers ist der zweinotige, unpunktierte die häufigste. Ja, man kann sagen: er bildet geradezu eine Eigentümlichkeit der alten Rhythmik. Ungezählte Arien, und selbst ariose Rezitative, beruhen thematisch auf dieser schon der Musik der klassischen Periode Haydn-Mozart-Beethoven verloren gegangenen Figur. Nun könnte modernes Empfinden anzunehmen geneigt sein, in ihm den Ausdruck besonderer Entschlossenheit oder Festigkeit zu suchen. Daß aber die alte Kunst ihn nicht in diesem Sinn, sondern schlechthin als eine melodische Verzierung ansah, das ergibt schon der Hinweis auf die praktische Literatur, wo er überall in dieser weiteren Bedeutung verwendet wird. Man wird also von ihm bei der Aussetzung älterer Vokalmusik reichen Gebrauch machen und ihn jedenfalls überall dort einführen dürfen, wo der Komponist ihn thematisch verwendet hat.

V. Der Triller.

Im Gegensatz zu der Lehre vom Vorschlag, die auf deutschem Boden in so unheilvolle Verwirrung geriet, ist die Lehre vom Triller eine klare, und knüpft an die bisherige geschichtliche Entwicklung an. Sie ist im wesentlichen auf die italienische Praxis, und Tosis Bericht vorzüglich aufgebaut, und stimmt in den Grundzügen auch mit der französischen Lehre überein.

Der Triller ist allen Theoretikern übereinstimmend eine Sekundenbewegung nach unten, die mit der oberen Hilfsnote auf der Thesis beginnt und die Hauptnote unbetont anfügt. Der Unterscheidungen sind ungemein viele. Der Vorliebe der Italiener für Spezialisierung und genaue Sonderung der Begriffe begegnete die deutsche Gewissenhaftigkeit, die sie zu der ihrigen machte.

Tosi-Agricola unterscheiden:

1. Der *trillo maggiore*, der größere Triller beginnt mit der um eine ganze Sekunde höheren Hilfsnote *(ausiliario)* und fügt die Hauptnote un-

---

[1]) S. 31 der Pelletan-Ausgabe.

[2]) Vergl. Marx' Gluck-Biographie, II. Anhang, S. 11, Arie aus Majos „Artaserse".

[3]) Die Arie „Zerfliesse mein Herze" in Bachs Johannes-Passion beruht thematisch auf solchen lombardischen Figuren.

betont an. „Aus diesem Triller entspringen alle übrigen Gattungen desselben“ (K 7 a).

2. Der *trillo minore*, der kleinere Triller, umfaßt einen halben Ton[1]) (K 7 b). Man bemühe sich, rät Agricola, „am Ende des Trillers noch den gedoppelten Nachschlag von unten, welchen viele schlechtweg den Nachschlag zu nennen pflegen, in gleicher Geschwindigkeit als die Klänge des Trillers mit anzuhängen“ (K 7 c). Das klavieristische Zeichen sei: ~ oder *tr* (stimmt mit Bach).

Diese Nachschläge von zwei Noten „finden bey den meisten etwas langen Trillern statt, die darauf folgenden Noten mögen aufwärts oder abwärts gehen oder springen“ (K 7 d). Wir finden hier also den *tour de gosier* der Franzosen wieder. Wenn Triller und Nachschlag auf einer punktierten Note stehen, auf welche die kürzere im Hinaufgehen folgt, „muß zwischen diesem und der folgenden kurzen Note ein kleiner, fast unmerklicher Aufenthalt sein“. Der Nachschlag ist aber ganz unstatthaft: a) bei zwei punktierten Noten, die eine Sekunde aufwärts gehen; b) hinter einem Triller auf einer Note „welche eine sogenannte halbe Kadenz machet und auf den eine Fermate folget, weil nämlich hier keine lebhafte Verbindung der folgenden mit dem vorhergehenden, als wobey der Nachschlag vorzüglich seine gute Wirkung tut, stattfinden kann“, also bei dem Schluß in der Dominante vorzüglich (K 7 e). c) Wo kurze ausgeschriebene Noten auf den Triller folgen, welche die Stelle des Nachschlages gewissermaßen vertreten (K 7 f). Dem Nachschlag kann noch überdies ein Vorschlag, der den Eintritt der auflösenden Hauptnote verzögert, angehängt werden, und zwar nur ein solcher von unten, wenn der Triller, „er sey lang, ganz oder halb“ keinen Vorschlag vor sich hat, ein solcher von oben oder unten aber, wenn dem Triller „ein Vorschlag, oder eine an der Stelle des Vorschlages stehende ausgeschriebene Hauptnote vorhergegangen“ (K 7 f). Der Triller soll allemal den vollen Wert der Note währen. Bei der Kadenz kann der Sänger die letzte Note des Trillers etwas aushalten und die Schlußnote ganz kurz vorschlagen, natürlich ohne die Silbe der Schlußnote auszusprechen. Dem Triller vorangesetzt findet sich vielfach seine obere Hilfsnote als kleine Note notiert. Diese gilt dann als veränderlicher, langer Vorschlag, beansprucht den halben Wert der Hauptnote und wird nicht mehr wiederholt. Diese Form gleicht dem Triller mit *appuy* der Franzosen (F II m).

[1]) Die umständlichen Anweisungen Tosis und Agricolas, wann dieser, wann der grössere Triller einzutreten hat, gehören in die allgemeine Musiklehre. Sie beweisen in ihrer Ausführlichkeit, dass es mit den Elementarkenntnissen der Sänger nicht sonderlich bestellt war. So wird beispielsweise auseinandergesetzt, dass die Modulation nach g: fis als Hilfsnote verlange, nicht f.

3. Der *mezzo trillo,* Halb- oder Pralltriller wird, meint Tosi, ein wenig geschwinder gemacht als der lange Triller. Man „läßt ihn fahren, sobald er anfanget gehört zu werden und fügt ein wenig Schimmer hinzu *(un pò di brillante)*". Agricola läßt ihn sofort im Werte der Hauptnote mit der oberen Hilfsnote einsetzen, den Schlag wiederholen und dann auf der Hauptnote ausruhen. (K 7 g.) Er bemerkt, daß er sich außer durch seine Schärfe und Kürze auch darin von dem ordentlichen Triller unterscheide, daß, wenn er auf einer etwas langen Note stehe, nicht die ganze Geltung derselben ausdauere. Andere Theoretiker, wie Wolf,[1]) beginnen ihn mit der Hauptnote und lassen die Sekundenbewegung gleichfalls mit der betonten Hilfsnote von oben folgen und schließen mit einem kurzen Verweilen auf der Hauptnote. (K 7 g.) Er finde seinen Platz nur vor einer fallenden Sekunde, — den Grund werden wir bei Besprechung des Mordents kennen lernen — mag sie durch ausgeschriebene Noten oder durch einen Vorschlag entstehen. Wo für den Pralltriller in solchem Falle nicht Zeit genug sei, werde er durch einen unveränderlichen Vorschlag ersetzt. Der Pralltriller finde überdies seinen Platz noch nach einem langen Vorschlag von oben, besonders vor Pausen, Fermaten, oder einem Schluß, als Ersatz des Nachschlages, wie oben erwähnt wurde. Wenn dem Pralltriller ein Vorschlag vorausgeht, „so machet er die erste Note desselben, welche also nicht von Neuem angegeben werden darf". Auch Hiller notiert die Kombination eines unveränderlichen Vorschlages und Trillers. (K 7 h.) Die Hauptnote, die „sonst einen Vorschlag abgeben könnte, behält ihre Geltung". (K 7 i.) Ich bemerke gleich hier, daß das Zeichen des Pralltrillers ~ bezw. das Zeichen *tr promiscue* auch für den Mordent, selbst im italienischen Sinn eines kurzen Vorschlags,[2]) gebraucht wird; deshalb ist die oben genannte Beschränkung des Pralltrillers auf abwärts schreitende Sekunden von besonderer Wichtigkeit.

4. *trillo cresciuto,* oder höher gezogener Triller. Die Stimme steigt beim Schlag allmählich höher. Tosi erklärt ihn für veraltet, ebenso wie

5. den *trillo calato,* den tiefer werdenden Triller „welcher darin besteht, daß man die Stimme unvermerkt, von Komma zu Komma, absteigen läßt".

Mit diesen Formen nicht zu verwechseln ist die *catena di trilli,* die Kette von Trillern, „da der Triller von einem ganzen oder halben Ton der Tonleiter zum andern auf- oder absteige". (K 7 k.) Diese Form ist gebräuchlich „und tue, zumal wenn jeder aufsteigende Triller einen

---

[1]) „Unterricht in der Singekunst", Halle 1784.

[2]) So wenn vor einem ausgeschriebenen Schneller das Zeichen tr steht, wie oft bei Keiser. Vergl. Supplemente, enthaltend Quellen zu Händels Werken, S. 13 a. E.

Nachschlag bekömmt, keine üble Wirkung". Er wird größtenteils vorgeschrieben. Schon der Vor-Bachischen Zeit war er geläufig. **Zachau** schreibt ihn vor im Thema des Mittelsatzes der Arie „Welt ich mag nicht deine Freude".[1]) Häufiger ist er indessen in der italienischen Literatur. **Vinci** *„Alessandro nelle Indie"* stellt folgendes Thema auf:



Auch Händel verwendet die Manier zuweilen sehr wirksam, wie im Messias in dem Mittelsatz der Arie: „Wer mag den Tag", wo die Nachschläge ausgeschrieben sind.

6. *Trillo lento,* der langsame Triller ist der lange ordentliche Triller in langsamer Ausführung. **Tosi** verwirft ihn, **Agricola** spricht ihm gute Wirkung in „langsamen und traurigen Stücken" zu.

7. *Trillo raddoppiato,* der verdoppelte Triller, setzt der Sekundenbewegung zwei Noten von unten vor (K 7 l), Zeichen: C𝆖, oder erweitert diese Vorbereitung zu vier Noten von oben und unten (K 7 m), Zeichen: C𝆖. In der Gesangsmusik wird er vielfach durch kleine Noten angedeutet (K 7 n). So **Agricola** und **Bach**. Wir würden diese Form als eine Verbindung des frei eintretenden Doppelschlages mit dem Triller charakterisieren. Nach **Agricola** und **Hiller** ist diese Verbindung instrumental häufig[2]), gesanglich selten, diejenige von unten hauptsächlich gebräuchlich am Ende der willkürlichen (also vom Sänger eingeschobenen) Kadenz, wo seine ersten beiden Noten „vorher einige Mal immer geschwinder wiederholt werden können" (K 7 o). **Hiller** erwähnt diese Figur gleichfalls, und meint, daß hier eigentlich ein dem Triller vorausgeschickter Mordent (?) vorliege. Eigentümlich, an den veralteten *trillo cresciuto* gemahnend, ist die Steigerung des ersten Tones der Sekundenbewegung um einen halben Ton, den **Hiller** notiert (K 7 p), wobei „man sich recht unvermerkt in den eigentlichen Triller hineinzustehlen hat".

8. Der *Trillo mordente,* der **Mordent**, Zeichen: 𝆖 und: 𝆖. **Tosi** beschränkt sich zu bemerken: *ei nasce con più velocità degli altri, ma nato appena deve morir.* **Agricolas** Definition ist ebenfalls unklar. Seinen weiteren Ausführungen entnehme ich folgende Begriffsbestimmung: im Gegensatz zum Pralltriller, der wie jeder Triller mit der oberen Hilfsnote in der Betonung einsetzt, ist der Mordent eine Sekundenbewegung, die

[1]) Kantate „Meine Seele erhebet den Herrn", Denkm. d. Tonk. Bd. 21/22, S. 110.

[2]) Sie entstammt der französischen Klaviermusik. D'Anglebert notiert sie unter demselben Zeichen. S. Dannreuther a. o. O. Bd. I S. 95.

mit dem Haupttone auf der Thesis beginnt und die tiefere Sekunde, meist den Halbton, in der Arsis anfügt (K 7 q), oder im Anschluß an einen vorangegangenen ausgeschriebenen oder angedeuteten Vorschlag mit der Hauptnote auf der Arsis einsetzt und die Nebennote betont anschließt (K 7 r). Eine dritte Form ist nach Agricola nichts als ein Triller, welcher anstatt der oberen die untere Note zur Hilfsnote nimmt (K 7 r). Bach hingegen anerkennt als Mordent lediglich die Sekundenbewegung von der Hauptnote aus nach unten, als langen mit dem Zeichen ~~ (K 7 s), oder kurzen mit dem Zeichen ~ (K 7 t) und zwar überall mit der Hauptnote auf der Thesis, auch in dem Falle, wo Agricola die Hauptnote auf die Arsis verlegt, also nach einem vorangegangenen langen Vorschlag (K 7 u)[1]. Die untere Hilfsnote ist regelmäßig die kleine Sekunde. „Man pflegt den Mordenten", sagt Agricola, „um ihm etwas mehr Schärfe zu geben, gemeiniglich mit dem halben Ton zu schlagen, wenn auch gleich die Tonleiter zuweilen einen ganzen erforderte". Die Anwendung des Mordent will Agricola gegenüber der Instrumentalmusik, wo er gute Dienste tue bei denjenigen Instrumenten, welche den Ton nicht nach und nach verstärken können, — denn „er hängt die Noten zusammen und gibt ihnen Glanz", meint Bach — sehr eingeschränkt wissen und zwar im wesentlichen auf den oben erwähnten Fall, nach dem Vorschlag von unten. Auch erscheint er vornehmlich im Rezitativ auf dem Vorschlag selbst, wenn er vor einem Sprunge in die Höhe steht und Zeit genug vorhanden ist (K 7 v).

Die kürzeste und prägnanteste Unterscheidung, wo der Mordent, wo der Pralltriller seinen Platz habe, gibt Bach[2], wenn er sagt: beide seien „zwey entgegengesetzte Manieren". „Der letzte (Pralltriller) kan nur auf eine Art, nehmlich bey einer fallenden Secunde angebracht werden, wo gar niehmals ein Mordent statthat. Das eintzige haben sie miteinander gemein, daß sie beyderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im hinaufsteigen, der Pralltriller im heruntergehen" (K 7 w), und an anderer Stelle: „diese Manier (der Mordent) liebt hinaufgehende oder springende Noten vorzüglich; bey herunterspringenden kommt sie nicht oft, bey fallenden Secunden garnicht vor. Sie läßt sich im Anfange, in der Mitte und am Ende eines Stückes finden."[3] Das deckt sich völlig

[1] Für die Begriffsbestimmung des Mordent lassen uns die Italiener im Stich. Mancini und Manfredini unterscheiden nur den trillo und mordente in dem Sinne, dass jener bestehe aus der Hauptnote und der höheren Hilfsnote, dieser aus der Hauptnote und der unteren Hilfsnote. Auch Lorenzoni fasst den Mordent in diesem Sinne.

[2] Neudruck I. Teil S. 68 § 14.

[3] Neudruck I. Teil S. 65 § 4.

mit dem, was Agricola an anderer Stelle, nämlich bei der Lehre vom Pralltriller sagt[1]), daß diese Manier nur bei fallenden Sekunden vorkomme. Der Grund ist klar: Im Hinaufsteigen verwischte der zuerst eintretende höhere Nebenton des Pralltrillers den intendierten Intervallenschritt, die Sekunde wurde zur Terz, während der Mordent mit seinem einsetzenden Hauptton das Intervall scharf angibt. Beim Hinabsteigen dagegen erscheint der Pralltriller als eine natürliche Überleitung der höheren zur tieferen Sekunde. Es bleibt sonach stets das wesentliche, daß die Anbringung der Verzierung die vorgeschriebenen Intervallenschritte nicht verwische. Steht vor dem Pralltriller ein Vorschlag von oben, oder vor dem Mordent ein Vorschlag von unten, so wird er angegeben, ausgehalten und nicht mehr wiederholt. (Ausführung K 7 r und u.)

Die Italiener, auch Tosi, verstehen unter Mordent auch den kurzen, unveränderlichen Vorschlag.[2])

9. Der Schneller. Tosi-Agricola beschränken ihre Trillerformen auf die 1—8 beschriebenen. Die Instrumentalisten hingegen erwähnen noch den Schneller als „den kurtzen Mordent in der Gegen-Bewegung, dessen höchsten Ton man schnellt und die übrigen beyden mit dem steifen Finger vorträget.“ (Bach.[3]) Die Figur ist offenbar italienischen Ursprunges. Caccini nennt sie, wie noch manche Theoretiker des 18. Jahrhunderts, *ribatuta*. Cavalieri führt sie als Triller, Crüger und Herbst als Tremolo an, in langer und kurzer Form. In der Instrumental-Musik erscheint er gleichfalls bei den Italienern und ihrem Anhange, fehlt indessen bis auf wenige Ausnahmen bei den Franzosen.[4]) Für den Gesang verbietet sich die lange Form, wenigstens in schneller Ausführung, aus gesangstechnischen Gründen, aber die kurze Form ist durchaus leicht ausführbar. Die Theoretiker des 18. Jahrhunderts, die ihn erwähnen, denken offenbar an Instrumental-Musik, wie Mattheson[5]) unter dem Namen *ribatuta*, Quantz als *battement*, Marpurg[6]) als *pincé renversé*, Schneller auch Pralltriller, J. S. Bach[7]) als *accent* und *trillo*, Ph. E. Bach als Schneller,

---

1) a. o. O. S. 99.

2) Agricola a. o. O. S. 130, Anmerkung.

3) Neudruck I. Teil S. 77.

4) Vergl. Dannreuther, a. o. O. Bd. I bei Diruta, S. 6 und 7, in langer und kurzer Form, bei Merulo, S. 13, Gibbons, S. 22, Praetorius, S. 42, Frescobaldi, S. 45, Denis Gaultier S. 60, Simpson als battiment, S. 67, Pachelbel, unter dem Zeichen: t, S. 90, vereinzelt bei den französischen Klavieristen, die fast ausschliesslich die Bewegung nach unten als Cadence, Pincé, Pincé continue (Mordent) kennen, endlich bei Geminiani S. 132.

5) Vollk. Kapellmeister.

6) Die Kunst, das Klavier zu spielen, 1750.

7) Klavierbüchlein von Friedemann Bach.

Pasquali, Nicolo unter dem Mordentzeichen mit der tieferen Sekunde einsetzend[1]), J. Christ. Bach in derselben Form wie Pasquali, Manfredini schlechthin als Triller mit dem Zeichen *tr*, Türk als Schneller, *pincé renversé,* von der Hauptnote aus in kurzer Form, als *battement* mit dem tieferen Halbton einsetzend in langer Form. Die Instrumentalmusik besitzt also noch vier Trillerformen mehr: 1. das *battement* von der Hauptnote nach oben trillernd, also die Umkehrung des Mordents; 2. das *battement,* mit der unteren Sekunde als Hilfsnote einsetzend, also die Umkehrung des wirklichen Trillers, beide in langer und kurzer Form. Für die Gesangsmusik käme nur diese in Betracht, die lange nur, soweit es sich um eine gemessene Bewegung handelt. Diese erwähnt denn auch Hiller als Vorbereitung für den langen Triller, jene aber nur Petri[2]): „der Schneller nimt den Ton selbst zuerst und darauf den nächsten oberwärts des Tones vor dem Ton voran und wird auch mit kleinen Nötchen ausgeschrieben.". (K 7 x.) Unsere heutige Praxis bedient sich dieser Figur mit Vorliebe für die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts. Kein Zweifel, daß sie hier im Widerspruch steht mit derjenigen der Alten, denn Agricolas und Hillers, der vornehmsten Repräsentanten der alten Gesangskunst, Schweigen ist ebenso bezeichnend für seine Ungebräuchlichkeit, wie die Tatsache, daß J. S. Bach dort, wo er seine Verzierungen aussetzt, sich des Schnellers selten und dort, wo wir ihn erwarten, des Mordents bedient. Trotzdem können wir ihn nicht völlig ausschalten, denn Zeugnisse seines Gebrauches sind auch in der Praxis immerhin vorhanden, insbesondere in der Vor-Bachschen Zeit taucht er allenthalben auf. So notiert ihn Zachau in der Kantate „Meine Seele erhebet den Herrn"[3]), Keiser in der Octavia[4]); auch bei Händel findet er sich, wie in der Arie „So rasch ist dein Siegsflug" im „Judas Maccabäus" und in der Arie „Wie sinkt, wenn Pflege nicht sie nährt" in der „Susanna". Die Figur war also sicherlich in Übung, nur galt sie nicht als stereotype Manier. Wir werden uns also darauf beschränken, sie dort einzuführen, wo der Verlauf der Melodie auf sie hinweist, die Verzierung besonders frisch wirken soll, oder wo sie mit instrumentalen Figuren korrespondiert, wo sie ja durchaus gebräuchlich war.

Der Triller galt den Alten als eine Verzierung, die kaum irgendwo nicht am Platze war. Nur daß für Stücke in langsameren Tempos auch eine langsamere Entrollung gefordert, oder in der Kadenz ernster,

[1]) Vergl. Dannreuther a. o. O. Bd. 2, S. 71.

[2]) a. o. O. S. 153.

[3]) Denkmäler der Tonkunst, Bd. 21/22, S. 110.

[4]) Supplemente, enthaltend Quellen zu Händels Werken. Nr. 6, S. 33, 133, 152 a. E.

getragener Stücke sein Ersatz durch den Doppelschlag gestattet, nicht anbefohlen ward. Uns Modernen erscheint der lange Triller mit gewissen Affekten, wie denen des Schmerzes, der Resignation, der Trauer, unvereinbar. Ja wir gehen so weit, ihn mit dem Ausdruck höchster freudiger Erregung zu identifizieren. Richard Wagner macht, abgesehen von Affekten komischer Art, lediglich in diesem Sinne von ihm Gebrauch. Im dritten Akt „Siegfried“ und in den „Meistersingern“ finden sich einschlägige Beispiele. So weit dürfen wir nun freilich für die alte Kunst nicht gehen. Ich glaube, daß ein gewisser Grad musikalisch-historischer Bildung zum Erfassen jedes älteren Kunstwerkes erforderlich ist. Wer sich nun überhaupt schon mit seiner Melismatik, mit seinen Gängen und Passaggien befreundet, und ihre Bedeutung für den Ausdruck verstanden hat, der wird auch einen gelegentlich eingelegten Triller, sei es in der Arie, sei es in der Kadenz, unter dem Gesichtspunkt der alten Kunstausübung überhaupt, die ja in höherem Grade als die moderne, das Melisma im Dienste der Melodieabrundung und des Affektes benutzte, zu empfinden und zu bewerten geneigt sein. Deshalb stehe ich nicht an, ihn im Allegro überhaupt, ferner selbstverständlich in den an sich schon reich kolorierten Gesängen, wie beispielsweise in der Arie der Delila in Händels „Samson“, sowie in den zierlichen Sätzen im Sechsachteltakt oder der „Siciliana“ für zulässig zu erklären. Dagegen möchte ich ihn aus den langsamen Sätzen, aus Händels berühmten „Larghi“ insbesondere, durchweg ausschalten und durch eine der Formen des Doppelschlages ersetzen, was ja auch der alten Lehre nicht widerspricht. Auch im Rezitativ werden wir ihn meiden. Über die ästhetische Bedeutung der kurzen Trillerformen verlautet wenig. Aus ihrem Gebrauch in der Musik Sebastian Bachs dürfen wir aber schließen, daß ihre Anwendung eine durchaus verbreitete und nicht etwa, wie moderner Musiksinn schließen könnte, auf das Zierliche, Leichte und Anmutige beschränkt war. Jeder Bach-Kenner wird sofort eine Reihe von Fällen anführen können, in denen diese Figuren in den ernstesten, ja schmerzlichbewegten Stimmungen auftauchen. Ich erinnere nur an folgende Stellen in der Matthäuspassion: „Trinket alle daraus“ bei den Worten: „Ich sage Euch“ und „Komm, süßes Kreuz“, Anfang des Mittelsatzes „wird mir mein Leben“. Wir dürfen füglich kein Bedenken tragen, in Händelschen Oratorien in gleichem Sinne von ihm Gebrauch zu machen. Nur im Rezitativ, wie später auszuführen ist, kontrastiert seine Einführung in so hohem Grade zu der sprachlich gehaltenen Diktion, daß wir ihn hier ganz ausschalten und uns gegen Agricola-Hiller für die Behandlung Telemanns entscheiden werden, der sich mit Accenti, also Vorhalten und Vorschlägen begnügt.

VI. Der Doppelschlag.

Agricola behandelt diese Figur, die Tosi auffälligerweise ganz übergeht, bei der Lehre vom Triller. Seine Systematik ist auch hier unklar. Folgendes ist ihm zu entnehmen: „Der Doppelschlag besteht aus einem unveränderlichen Vorschlag, der Hauptnote und einem Nachschlag, welche mit einander verbunden werden. Man folgt bey der Ausführung desselben den Regeln des Vortrages der Vorschläge und Nachschläge insoweit, daß man nämlich den Vorschlag stärker anschlägt, die Hauptnote aber an ihn und diese wieder an den Nachschlag anschleifet. Die erste und zweyte Note müssen allemal geschwind auf einander folgen, die beyden letzten Noten aber, die den Nachschlag machen, können in verschiedentlicher Geschwindigkeit vorgetragen werden. Daher entstehen hauptsächlich dreyerley Arten seines Vortrages" (K 8 a). Agricola betont ferner, daß eine Haupteigenschaft der Doppelschläge sei, „daß sie ihre letzten beyden Noten nicht mit der folgenden Hauptnote verbinden, sondern allezeit einen kleinen Raum dazwischen übrig lassen". Die weiteren Ausführungen im Verlaufe seiner Abhandlung bestätigen diese Bestimmungen. Nur die in unserem Beispiel (K 8 a) zuerst gegebene Figur entspricht ihnen nicht, dürfte also nur als Ausnahmefall für ganz schnelle Tempi zu betrachten sein. Das Zeichen sei bei den Klavieristen: § [1]), sonst aber behelfe man sich mit dem Zeichen eines Trillers oder man schreibe ihn aus (K 8 b). Es steht also für die Gesangsmusik fest, daß unter dem Zeichen *t* oder *tr* auch der Doppelschlag, der als Spezies des Trillers gilt, verstanden werden kann. Folgende Abarten des Doppelschlages lassen sich feststellen:

1. Der Doppelschlag, der mit der Hilfsnote von oben einsetzt (K 8 a).
2. Der prallende Doppelschlag. Die ersten Noten werden „durch ein scharfes Schnellen in der größten Geschwindigkeit wiederholt" (K 8 c), oder „welches einerley gesaget ist, über der Hauptnote anstatt des unveränderlichen Vorschlages ein Pralltriller angebracht". Allein da „die beyden letzten Noten nicht allemal in einerley Geschwindigkeit geschlagen werden und auch an die folgende Note nicht geschwind angeschleifet werden, welches beydes doch eine Haupteigenschaft der Nachschläge der Triller ist, so wird diese Manier von Bachen im Versuche über das Klavier mit mehrerer Genauigkeit unter den Doppelschlag gerechnet". Das Zeichen für diese Verzierung ist: §

[1]) Nicht richtig. Das Zeichen ist vielmehr fast überall ∾, und ∽ für den Doppelschlag von unten als dreinotiger Schleifer.

3. Der Doppelschlag nach ausgehaltener Hauptnote dient zur Verbindung der Noten, beginnt gleichfalls mit der Hilfsnote (K 8 d). Das Zeichen 𝄞 steht nicht über der Hauptnote, sondern etwas rechts, der folgenden Hauptnote genähert (K 8 e).

4. Der geschnellte Doppelschlag beginnt, nach Bach, mit der Hauptnote in der möglichsten Geschwindigkeit und verbindet mit ihr den Doppelschlag über der geschriebenen Hauptnote. Er wird meist durch eine kleine Note in der Tonhöhe der Hauptnote angedeutet (K 8 f). Die Formen sub 3 und 4 unterscheiden sich also wesentlich dadurch, daß in derjenigen sub 3 die erste Note ihren Wert behält, und nur soviel als nötig, an den Doppelschlag abgibt, während hier sub 4 die Hauptnote nicht mehr Zeit beansprucht, als die anderen Noten des Melismas.

5. Der prallende Doppelschlag in Verbindung mit einem Nachschlag. Vor dem Eintritt des prallenden Doppelschlages kann die obere Hilfsnote als Vorschlag wiederholt werden (K 8 g). Das wird in der Regel durch eine kleine Note angedeutet.

Wo findet nun der Doppelschlag seinen Platz? Die Note „worüber man einen Doppelschlag machen will“, belehrt man uns, „darf weder zu lang, noch zu kurz seyn, damit weder zuviel Leeres übrig bleibe, noch auch im Gegentheile Zeit mangeln möge, den Doppelschlag rund und deutlich herauszubringen“. Er kann also „überhaupt sowohl in langsamen als in geschwinden Stücken, sowohl über geschleifete *(legato)* als gestoßene Noten *(marcato)* angebracht werden. Er dient nicht nur zur Ausfüllung, sondern auch sowohl zu feurigen und brillanten als zu gelassenen und schmeichelnden Ausdrücken“. Im einzelnen bemerkt noch Agricola: der Doppelschlag habe seinen Sitz über der Hauptnote, zunächst der Typus sub 1, 2, 4, 5, sowohl im Gehen als im Springen, also zwischen Sekunden und anderen Intervallen, auf gute und schlimme Taktteile (K 8 h), besonders bei aufsteigenden Noten auf der mittelsten (K 8 i), am Anfang eines Taktteiles oder Gliedes, wenn die Note des Taktteiles wiederholt wird und eine aufwärts gehende Note folgt (K 8 k); ferner auf wiederholten Noten derselben Tonhöhe (K 8 l), bei Noten, „welche durch Akkorde springen“ (K 8 m). Bei aufsteigenden gleichwertigen Noten kann sogar über jeder ein Doppelschlag angebracht werden (K 8 n.) Er kann überhaupt den Triller überall ersetzen, mit Ausnahme der Fälle, „wo er gar zu viel unausgefüllet lassen würde, also bei allzu langen Noten und dort, wo der Triller keinen Nachschlag verträgt“. Der Doppelschlag nach der Hauptnote (sub 3) kann angebracht

werden, „wenn diese entweder durch ihre Geltung oder durch ihre Taktbewegung etwas lang ist, oder wenn sie durch einen Punkt in gemäßigtem Tempo und bey schmeichelndem Vortrag verlängert wird“ (K 8 d u. e). Der prallende Doppelschlag insbesondere (Form sub 2) steht, soweit es das Tempo gestattet, über fallenden Sekunden, gleichviel ob es sich um ausgeschriebene Noten (K 8 o) oder um einen Vorschlag handelt (K 8 p). Auch über absteigenden Sekunden kommt er vor im langsamen Tempo, gerne mit einem Vorschlag (K 8 q). Ferner empfiehlt Agricola den einfachen, bezw. prallenden Doppelschlag in langsamen, affektreichen Stücken, bei kurzen Einschnitten, auf welche eine Pause folgt, jenen nach einem Vorschlag von unten (K 8 p), diesen nach einem Vorschlag von oben (K 8 q), stets die letzten Noten „ganz matt und langsam“. Ja, selbst bei Hauptschlüssen in zärtlichen oder traurigen Stücken kann der Doppelschlag den Pralltriller ersetzen und „einen schwer ansprechenden Triller verbergen“. Endlich läßt sich der Doppelschlag mit dem punktierten Schleifer so kombinieren, daß er sich zwischen die erste, punktierte Note und die zweite kurze einschiebt.

Den Doppelschlag von unten behandeln Agricola und Bach, wie bereits angedeutet, als Schleifer unter dem Zeichen ∞.[1]) Hiller stimmt durchaus mit Agricola überein.

VII. Die Bebung

„auf einem und demselben Tone, welche man auf Bogeninstrumenten durch das Hin- und Herwanken eines Fingers, dessen Spitze aber doch auf dem gegebenen Tone liegen bleibt und die den Ton weder höher noch tiefer, sondern nur etwas schweben machet, ist auch eine Manier, die im Singen, besonders auf der Haltung langer Töne zuweilen, wenn man sie erst gegen das Ende dieser Noten anbringt, ihre gute Wirkung tut“. Hiller wiederholt diese Worte des Agricola und fügt hinzu, einige Sänger erleichterten sich die Schwierigkeit mit der Bewegung des unteren Kinnbackens, wie Carestini, mit sehr gutem Erfolge. Mit Sicherheit läßt sich nicht bestimmen, ob hier unser modernes Tremolieren, oder, wie ich anzunehmen geneigt bin, der alte, gehauchte Triller des Caccini vorliegt. Für diese Annahme spricht die Tatsache, daß die gehauchte Vokalisation im 18. Jahrhundert noch üblich, wenngleich nur noch von einzelnen Künstlern, wie der Faustina Hasse, angewendet war, und daß sie sich in zahlreichen Stellen der praktischen

[1]) Marpurg, Petri, Löhlein, Müller rechnen diese Figur zum Doppelschlag, L. Mozart beide Formen zum Mordent, Hiller, Türk, Agricola und Bach zum Schleifer, Mancini nennt beide Formen appoggiatura doppia oder gruppetto.

Literatur vorgeschrieben findet.[1]) Bei den Franzosen hatten wir sie unter dem Namen *„balancement“* gefunden.

B. Die Passaggien und ihre Verwendung in der Arie.

Ästhetische Ausführungen nehmen in diesem Kapitel, wie in dem ihm nahestehenden „von der willkürlichen Veränderung der Arie“ den obersten Platz ein. Es wird die Frage abgehandelt: welche Berechtigung hat die Passaggie, und die ihr verwandten Melismen in der Komposition, und hat der Sänger das Recht, oder gar die Pflicht, seinerseits über das vom Komponisten Niedergeschriebene hinaus selbsttätig hinzuzufügen, auszuschmücken und zu verändern.

Die wichtigsten, uns zugänglichen Äußerungen über diesen Gegenstand umfassen den Zeitraum von 1723—1780. Tosi, Agricola, Hiller, Manfredini und Mancini kommen in erster Linie in Betracht. In diese Zeit fällt die bereits von Tosi bekämpfte und verspottete Ausartung des Koloraturstils, die den italienischen Sängern — bestrebt, ihre Bravour zu zeigen und den Beifall der großen Menge zu gewinnen — in gleichem Grade zur Last zu legen ist, wie den ihnen gefügigen, auf den Eintagserfolg der Karneval-Stagione angewiesenen Tonmeistern, und die Reaktion, welche innerhalb der neapolitanischen Schule vorzüglich von Hasse, Perez, Traëtta, Jomelli und Majo vertreten, ihren bedeutungsvollsten Ausdruck in Glucks Opernreform gefunden hat.[2]) Daß diese einen völlig umwälzenden Einfluß auf die vokale und musikdramatische Technik insbesondere, nicht gewonnen hat, ist bekannt. Dagegen vermochten die genannten Italiener, vorzüglich aber Sacchini, dessen Einfluß in diesem Sinne von den Zeitgenossen gerühmt wird[3]), wenigstens den gröbsten

[1]) Burney „Tagebuch einer musik. Reise“ 1772 S 139 erzählt von Faustina Bordoni, der Gattin Hasses: „Die Passagien mochten laufend oder springend gesetzt seyn, oder aus vielen geschwinden Noten auf einem Ton nach einander bestehen, so wusste sie solche in der möglichsten Geschwindigkeit, so geschickt herauszustossen, als sie immer auf einem Instrument vorgetragen werden können. Sie ist unstreitig die Erste, welche die gedachten, aus vielen Noten auf einem Ton bestehenden Passaggien im Singen und zwar mit dem besten Erfolge angebracht hat.“ Offenbar hat die Faustina die alte, nie ganz verschwundene Manier des Anhauchens gleichhoher Noten wieder eingeführt. Vergleiche auch Chrysander „Händel“ II, S. 146, und die Koloratur im „Alessandro“, die ihr Händel schrieb, mit ihren schnell wiederholten Noten, und des Verf. Ital. Gesangsmethode S. 95.

[2]) Vergl. Kretzschmar: Jahrb. d. Musikbibl. Peters, „Zum Verständniss Glucks“ S. 66.

[3]) Minoja, Ambrosio „Über den Gesang, Sendschreiben an B. Asioli“ führt aus, dass die kompositorischen Fortschritte eines Pergolese und Vinci durch die Sänger paralysiert worden seien, die Übertreibungen und ausschweifende Manieren an die Stelle des gefühlvollen Ausdrucks setzten. Gluck trat ihnen in seinem Orpheus entgegen, dessen ungeachtet gelang es ihm nicht, das grosse Publikum von dem Missbrauch der Gewandtheit und Fertigkeit der Stimme zu überzeugen. Dem Sacchini war es mehr als irgend einem anderen vorbehalten, dieser ausschweifenden Art zu singen, den tödlichen Stoss zu geben.

Ausschreitungen abzuwehren. Glucks Theorie und noch viel mehr seine Praxis war zu radikal, der Egoismus der Sänger zu groß, die oberflächliche Art des Kunstgenießens hatte bei dem Zuhörer zu tief Wurzel geschlagen, als daß von hier aus eine sofortige und vollständige Abkehr denkbar gewesen wäre. Auf dem Gebiete der italienischer Kunst zugetanen Bühne hatte Gluck nur einen halben Erfolg, aber er trug dazu bei, daß die neuere Richtung der genannten italienischen Meister und ihrer Anhänger zunächst wenigstens zum Sieg gelangte.[1]) Diese nun waren weit davon entfernt die Passaggien und den melismatischen Ziergesang überhaupt als mit dem pathetischen Stile unvereinbar zu erklären. Sie nahmen zwischen Gluck einerseits und der italienisch-deutschen Handwerkspraxis andererseits eine vermittelnde Stellung ein. Manfredini[2]) berichtet, wie 30—40 Jahre früher, also etwa 1748, die *aria cantabile* schon vom Komponisten mit Passaggien, *gorgheggi* und Schwelltönen in einer dem Affekt und Charakter des Stückes widersprechenden Art ausgesetzt und vom Sänger noch überdies im Interesse seiner Eitelkeit völlig depraviert wurde, daß aber jetzt (also 1788) einmal die veränderte Form der Arie, die dem da capo aus dem Wege gehe, zu einer edlen Vereinfachung beigetragen habe, dann aber auch selbst die Ausschmückung der *aria di bravura* sich in höherem Grade als früher mit dem Ausdruck der Worte und dem motivischen Gehalt des Stückes in Übereinstimmung zu setzen suche. Soweit sich die Koloratur in diesen Grenzen halte, sei sie zu rechtfertigen. Manfredinis Andeutung von der Änderung der Arienform bedarf hier einer kurzen Erläuterung. Bis etwa 1760 ließ die da capo-Form dem ersten Teil der Arie, der selbst wieder in zwei Teile zerfiel und die Textworte wiederholte, nach dem kürzeren Mittelsatz die Wiederholung des ersten Satzes so folgen, daß der Komponist nur sein da capo notierte und der Sänger, der im wesentlichen bisher so vorgetragen hatte, wie es niedergeschrieben war, und nur einige melodieabrundende Verzierungen hinzugefügt hatte, nunmehr „bey schicklichen Stellen und Gelegenheiten so viel von seiner eigenen Erfindung über den vorgeschriebenen Noten“ hören ließ, „daß man einerley Sache zweimal zu hören nicht überdrüssig ward, sondern Bewunderung und Hochachtung gegen den Sänger empfand, der die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht

[1]) Später mussten auch diese Führer der sogenannten zweiten neapolitanischen Schule vor den Neuneapolitanern, wie Lampugnani, Latilla, Conforto und anderen zurückstehen, deren Kunst wiederum auf eine „äusserlich drastische, um nicht zu sagen theatralische Rhetorik“ ausgeht und mit „grossen Intervallen, mit weitausholenden Läufen den Schein innerer Erregung und Ekstase zu erwecken sucht“. Kretzschmar a. o. O. 1905, „Mozart in der Geschichte der Oper“ S. 56 ff.

[2]) Difesa della musica moderna S. 196 ff.

schlaff werden ließ, als vielmehr aufs neue anzuspannen wußte (Hiller[1]). Die später übliche Form — die übrigens der älteren Zeit um 1680 noch durchaus geläufig war, dann aber in Vergessenheit geriet — bringt den Text im ersten Teil nur einmal, fügt den Mittelsatz an, und verarbeitet nun im dritten Teil wieder die Themen des ersten, nur mit etwas veränderter Modulation. Eine eigentliche Repetition findet also nicht statt. „Die melismatischen Dehnungen, zu denen ehemals die Komponisten nur die Anlage machten und ihre Umwertung dem Sänger überließen, werden nun meistenteils so ausführlich, und in mancherley Gestalt niedergeschrieben, daß ihm selten mehr zu tun übrig bleibt, als zu singen was dasteht“ (Hiller[2]). Auch die Rondo-Form, die um diese Zeit in Aufnahme kam — Glucks „*che farò senza Euridice*“ im „Orfeo“ ist ein berühmtes Beispiel — verlangt nach Hiller, da sie zur Gattung der zärtlichen Arie gehöre, deren Bewegung immer mehr langsam als geschwind ist, mehr Feinheit des Geschmackes, als einen an Veränderungen reichen Geist. Wir haben übrigens gesehen, daß längst vor dem von Hiller gegebenen Termin von 1760 die Durcharbeitung der Arie und die damit gegebene Einschränkung der virtuosen Verzierungskunst von J. S. Bach geübt wurde; aber dieses größten Meisters Werke waren damals bereits nur noch einem kleinen Kreise geläufig. Hiller erwähnt ihrer ganz selten, ohne ihnen irgendwo eine Bedeutung für den Einzelgesang beizumessen.

Aber auch in der älteren Zeit hat es an einsichtigen Musikern nie gefehlt, die sich gegen die Überlastung des Tonstückes durch Zierraten, und Passaggien insbesondere, ausgesprochen haben. Für die Periode Bach-Händel ist Tosis Urteil von besonderem Wert. „Ob die Passaggie gleich“ — heißt es bei ihm in Agricolas Übersetzung — „in sich selbst nicht die Kraft hat, diejenige Anmut hervorzubringen, welche das Herz rühret, indem sie vornehmlich nur dazu dient, daß sie an einem Sänger das Glück einer biegsamen Stimme bewundern macht, so ist es doch hoch nötig, daß der Meister seinen Schüler wohl darin unterrichte, damit sie dieser mit Leichtigkeit, Geschwindigkeit und richtiger Intonation ausführen lerne. Denn wenn sie am gehörigen Orte vorgetragen werden, so verdienen sie allerdings Beyfall, und machen, daß der Sänger allgemein und in allen Setzarten zu singen fähig ist“. Was versteht nun Tosi unter „am gehörigen Orte vorgetragen?“ Der erste Teil der Arie, wird ausgeführt, verlangt „überall eine ganz einfache Auszierung“, wofür, wie Agricola anmerkt, die „Manieren als Vorschlag, Triller etc. ausreichen, damit die Arbeit des Verfassers in ihrer natürlichen

[1]) Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesang S. 96.

[2]) a. o. O. S. 97.

Schönheit zu Gehör komme". „Im anderen Teil", — gemeint ist der zweite Abschnitt des ersten Satzes — „will man bey aller Einfalt etwas mehr Ausschmückungskunst hören". Den Mittelsatz wünscht er, da er ihn unerwähnt läßt, notengetreu vorgetragen. Bei der Wiederholung dagegen „muß alles, was vorher gesungen wurde, „noch schöner und besser als vorgeschrieben gemacht werden". Er mißbilligt aber die neue „Mode", ohne Rücksicht auf Charakter und Anlage des Stückes zu variieren, und will Arien pathetischer Art von dieser Behandlung ausschließen. „Das beständige Allegro, das die Neueren singen, gehe nicht weiter als bis an das Äußerliche eines zarten Gehörs". Pathetische Arien zu studieren war „die liebste Beschäftigung der vorigen, die Übung der schwersten Passaggien aber ist der Endzweck der itzigen Sänger". Im wesentlichen läuft also Tosis Lehre darauf hinaus, daß die Auszierung überall der textlichen Grundstimmung und musikalischen Anlage zu entsprechen habe, daß sie nicht zur Entfaltung virtuoser Gesangskunst, sondern dazu bestimmt sei, die melodische Linienführung abzurunden, und eine Ermüdung des Ohres in der Repetition zu verhindern. Nur in bravourös angelegten Stücken, deren Ausdrucksgehalt von vornherein sich mehr an das Ohr, als an das Herz wendet, soll dem Sänger die Gelegenheit, seine Phantasie und seine technische Fertigkeit spielen zu lassen, nicht unterbunden werden. In allen Gesängen ernsten Stiles aber, gleichviel welcher Affekt ihm zugrunde liegt, ist die melodische Auszierung nur soweit zulässig, als sie mit ihm im Einklange zu bleiben vermag. Daß Agricola dem Tosi folgt, erhellt daraus, daß er sich hier auf die Übersetzung der Vorlage beschränkt, wo er doch an andern Stellen nicht selten gegen sie polemisiert. Auch Hiller trägt im wesentlichen die Lehre seiner Vorgänger vor. Er berichtet, daß die Sänger, die mit ihren Passaggien Aufsehen gemacht, stets Bewunderer, aber auch Verächter und Widersacher gefunden. Es sei hier nicht der Ort „den Proceß zu formieren und den Ausspruch darüber zu thun", aber das lasse sich „ohne Partheylichkeit sagen, daß auf beiden Seiten die Grenze überschritten werde, wenn man auf der einen keinen Gesang schön findet, als den, der immer im Galopp bergauf und -ab rennt; dagegen auf der anderen nur immer Ton für Ton, mit Sylben beladen, schwerfällig einhergehend, verlangt. Die Passaggien sind freylich nicht die wesentliche Schönheit des Gesanges. Es kann ein Gesang schön seyn ohne alle Passaggien, dagegen dürfte ein aus lauter krausen Figuren bestehender Gesang wohl schwerlich Jemandem gefallen. Zur Rührung des Herzens tragen die Passaggien gleichfalls wenig bey; sie sind meistenteils weiter nichts, als das Mittel, wodurch ein Sänger die besondere Geschicklichkeit und Fertigkeit seiner Kehle zeigt. Der Missbrauch, der heutzutage damit getrieben wird, ist allerdings

sehr groß, nicht allein auf dem italienischen, sondern auch bereits schon auf dem deutschen Theater; am unleidlichsten ist dieser Missbrauch in der Kirche". . . . . . „Ob nun gleich gegen diese Missbräuche nicht genug geeifert werden kann, so würde es doch unrecht und übertrieben seyn, wenn man den Gebrauch der Passaggien ganz aus der Singemusik verbannen wollte. Die Musik fodert Mannigfaltigkeit und Abwechslung; die Passaggien sind zur Erreichung derselben immer ein gutes Mittel, wenn sie mit andern simplern, und bloß deklamirenden Stellen vereinigt sind. Den größten Teil eines Stückes dürfen sie nicht ausmachen; aber ihnen gar keinen Anteil gönnen wollen, wäre, wo es nicht Ausdruck und Leidenschaft glatterdings verbieten, ein wenig zu streng. Die Geschicklichkeit des Sängers kömmt bey Aufführung eines Singestückes allemal mit in Rechnung; und man muß ihm die Gelegenheit nicht nehmen wollen zu zeigen, wie weit es mit der menschlichen Stimme durch Fleiß und Übung auch in diesem Stücke zu bringen sey.[1]) Nur suche er nicht auf Unkosten der Leidenschaft zu glänzen, und das durch Passaggien zu ersetzen, was er im empfindsamen Vortrag vernachlässigt." An anderer Stelle wird noch betont, daß Kirche, Theater und Kammer, ja auch „die Weitläufigkeit" und „Ehrwürdigkeit des Ortes" den Sänger „zu eigner Observanz verbinden, oder ihm Dinge verbieten, die an einem andern Ort nicht allein zugelassen, sondern sogar notwendig seien. „Die Kirche fodert in allem eine edle Ernsthaftigkeit, die der Heiligkeit des Ortes angemessen ist. Ein Sänger muß nicht mit einer eitlen Fertigkeit der Kehle, mit üppigen und bunten Verzierungen und witzelnden und affektierten Einfällen prahlen wollen." Und endlich heißt es noch an anderer Stelle, ganz allgemein: „Die aus wenigen, aneinander liegenden Noten bestehenden Veränderungen sind denen vorzuziehen, die sich in viele weithergeholte und ausschweifende Noten verwickeln."

Sehen wir uns nun auf diese theoretischen Darlegungen hin ihre praktischen Nutzanwendungen in den sechs mit Veränderungen versehenen Arien Hillers an, von denen ich im Anhang L einige Proben gebe, so läßt auch eine flüchtige Durchsicht sofort erkennen, daß diese mit jenen in Widerspruch stehen, wenigstens für unser musikalisches Empfinden. Zwar ist es zweifellos, daß die Wahl der Stücke auf eine ungehinderte

[1]) Algarotti, ein feiner Kenner der Oper seiner Zeit, geht sogar soweit, die Freiheit des Ausschmückens durch den Sänger ganz verbieten zu wollen und die Praxis der Franzosen zu empfehlen, die sie wesentlich beschränkte. Es heisst in seinem »Saggio sopra l'opera in musica« von 1756: a considerare il bene e il male, che ne resulta dal lasciare al musico la libertà nel cantare, sembra finalmente assai più ragionevole la pratica dei Francesi, che non permottono a loro musici quegli arbitrii, di quali troppo sovento sogliono abusare i nostri. Selbst die Kadenz will er dem Sänger nicht freigeben: per le stesse ragioni non si vorebbe abbandonare al musico la cadenza, che d'ordinario riesce di tutt' altro colore, che non è l'aria.

Entfaltung der Variationstechnik gerichtet war. Dennoch erscheint uns nicht nur die für die Wiederholung des ersten Teiles bestimmte reichere Aussetzung (System I), sondern schon die einfachere des ersten Vortrages (System II) abgeschmackt, süßlich, verwirrt, ja nicht einmal gesangstechnisch akzeptabel. Daß ein Meister wie Hiller, mit seinem so maßvollen Prinzip, das Richtige für seine Zeit getroffen hat, ist ebenso sicher, als daß uns Praxis und Theorie im Widerspruch erscheinen, daß wir fade, ja geradezu melodiefälschende Tonformeln finden, wo er dem Geschmack seiner Zeit gerecht wurde; hier etwa einen Anhalt für die wirklich wertvolle Musik der Zeit und ihre Behandlung in der Ausführung zu suchen, scheint völlig ausgeschlossen. Selbst rein bravourösen Arien, wie sie Händel, Traëtta, Jomelli, Hasse und alle Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts liefern, stünde eine solche Auszierung heut nicht mehr an. Unser bereits durch Händel an stets ausdrucksvolle Melismen gewöhntes Ohr, unser im Ausdruck wurzelndes Musikempfinden sträubt sich in solchem Grade gegen diese spielerische Art der Veränderungen, daß ihre Verpflanzung in die heutige Musikausübung nichts anderes bedeutete, als die Ausschaltung der alten Kunst überhaupt. In dieser Fassung ist sie unerträglich, folglich haben wir das Recht, das was uns schön dünkt zu erhalten, und über Bord zu werfen, was diesen Genuß zu vereiteln oder auch nur zu trüben droht.

Überzeugen uns schon diese ästhetischen Erwägungen von der Unmöglichkeit, in philologisch puristischem Verfahren zu uns herüber zu nehmen, was damals „die Mode", so lassen auch die musikalischtechnischen Ausführungen der Alten keinen Zweifel, daß eine solche Wiederbelebung an der völlig veränderten Gesangstechnik und ihrer Behandlung des Melismas scheitern müßte.

Für die Verbindung der Töne auf einem Vokal kennen wir vier Arten, das Legato, Portamento, Staccato und Martellato, und gehen stets vom Binden, dem Legato, als der normalen Aneinanderreihung aus, dem die innigere Verbindung, das Portamento einerseits, das Absetzen, Staccato und Martellieren andererseits als Ausnahmen gegenüberstehen. Das Portamentieren erfassen wir als ein enges Zusammenbinden zweier Töne, sodaß die Stimmbänder ganz allmählich an- bezw. abspannen, während beim Legato dieser Vorgang sehr schnell erfolgt. In diesem soll der Atem ruhig ausströmen, im Martellato hingegen führt die Lunge, durch den Zwerchfellmuskel in Bewegung gesetzt, jedem Ton ein neues Maß von Luft zu, ohne daß die Tätigkeit der Stimmbänder und damit die Tonsäule unterbrochen wird.[1]) „Die Töne stoßen (Staccatieren) heißt

[1]) Stockhausen Methode, S. 48.

jeden einzelnen Ton durch einen kleinen Glottisschlag einsetzen und gleich wieder verlassen; der Zeitwert der Noten wird daher um einen kleinen Teil gekürzt".[1]) Wir führen unsere Passaggien, auch die der alten Meister, wie Händel, Bach, Mozart, Rossini, und der Mordernen in der Regel *legato* aus. Nur wo der Komponist durch besondere Zeichen eine andere Art der Ausführung andeutet, oder tonmalerische Wirkungen angestrebt werden, entschließen wir uns zu einer Ausnahme, wie wir etwa die Gänge in der Arie „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer" in Mendelssohns „Elias", oder diejenige des Harapha in der Arie „Nein solch ein Kampf", in Händels „Samson" martellieren. Das 18. Jahrhundert hingegen geht von andern Grundsätzen aus. Agricola und Hiller unterscheiden: „gestoßene" und „geschleifete" Passaggien, Tosi spricht von *Battuto* und *Scivolato,* Hiller von stoßen, picquieren. Hierzu trat das „Ziehen der Stimme", *lo strascino* bei Tosi, *portamento di voce* bei Mancini, *portare la voce* bei Agricola, in dem Sinne des heutigen Begriffes der engsten Verbindung. Was nun verstehen sie unter „Stoßen"? Tosi führt aus, der Meister solle den Scholaren die sehr leichte Bewegung der Stimme beibringen, „vermittelst welcher die Noten, so die Passaggien ausmachen, alle mit gleicher Geschwindigkeit articulieret und deutlich gemachet und möglichst von einander abgesondert und abgesetzet werden, damit die Passaggie weder allzusehr aneinander klebe noch übermäßig abgestoßen werden möge". Das scheint auf unser Staccato hinauszulaufen. Agricolas Ausführungen aber lassen erkennen, daß Tosi an unser Martellato denkt. Er tadelt nämlich diejenigen, welche die Luft „oben am Gaumen anstoßen"; hierdurch könnten sie die Passaggien etwas leichter und geschwinder herausbringen. Allein diese Art, die Passaggien auszuführen, habe „erstlich diese große Unbequemlichkeit für die Zuhörer, daß sie einmal an einem großen Ort und von Weitem . . . . mehr ein Meckern und fast den Hühnern eigenes Gackern (welches die Welschen sgagateata nennen) als einen rechten Gesang zu hören bekommen, die Töne zweitens keine Dauer haben, sondern augenblicklich verschwinden". Die hier verworfene Art der Vokalisation ist also sicher das Staccato. So muß angenommen werden, daß Tosi und Agricola unter „*battuto*", „stoßen" unser Martellieren verstehen. Auch Hillers Ausführungen lassen sich nur in diesem Sinne deuten, wenn er sagt, das Abstoßen der Passaggien auf der Violine geschähe mit Wiederholung des Bogenstrichs, wenn jede Note einen kurzen Strich bekommt, und es beim Sänger darauf ankommt, daß der Vokal, auf welchen die Passaggie entfällt, bei jeder Note gelinde wiederholt werde, sodaß eine von der andern

[1]) Stockhausen ebenda, S. 136.

abgesondert zu Gehör kommt.[1]) Auch die Bemerkung, diese Art erfordere eine gute Brust, weist auf die beim Martellato notwendige, jedem Ton ein neues Maß von Luft zuführende, und durch das Zwerchfell unterstützte Expiration hin. Wichtig ist auch Mancini, der diese Art der Tonverbindungen Martellato nennt. Johann Fr. Schubert[2]) endlich weist darauf hin, daß bei gestoßenen Passaggien der Vokal bei jeder Note gelinde wiederholt wird, sodaß eine Note von der andern gleichsam abgesondert zum Gehör kommt, also nicht wirklich abgesondert, wie in unserm Staccato. Wir erkennen also unter der gestoßenen Vokalisation der Alten unser Martellato. Nur wandte dasjenige der Alten offenbar eine weit geringere Energie der Luftzuführung an, denn stets wird betont, daß „jede Note sanft wiederholt werden muß".

Das „Scivolato", „Schleifen" hingegen, die an zweiter Stelle genannte Verbindung entspricht ohne Zweifel unserm Legato, alle Manieren unterliegen ihm. Es wird so ausgeführt, daß „die erste Note davon alle übrigen, welche auf sie folgen, in gleicher Bewegung stufenweise nach sich zieht" (Tosi), wozu Agricola noch bemerkt, die rechte Art der Ausführung bestehe darin, daß man „den Selbstlaut nur bey der ersten Note ausspricht und ihn ohne Wiederholung bey den folgenden Noten, so viel nämlich ihrer geschleifet werden sollen, in einem Atem fortdauern läßt." Das Staccato wurde, wie wir einer Bemerkung Agricolas entnehmen können, gleichfalls geübt, doch scheint seine Anwendung eine beschränkte gewesen zu sein und diente offenbar nur den höheren Noten der Kopfstimme. Aber durchaus nicht nur als ziergesanglicher Effekt, sondern auch im pathetischen und hochdramatischen Stil, wie wir oben bereits bei Scarlatti nachweisen konnten.

Schon die Aufführung des Stoßens an erster Stelle vor dem Legato muß auffallen. Daß es aber wirklich der Gesangeskunst jener Zeit als prinzipale Tonverbindung galt, erhellt aus allen ihren Lehrbüchern.[3]) Tosi fährt, nachdem er die Begriffsbestimmung gegeben, in Agricolas Übersetzung fort: „Weil die gestoßenen Passaggien öfter vorkommen als alle andern, so erfordern sie auch die meiste Übung. . . . . das Gebiet des Schleifens ist beym Singen sehr eingeschränkt. Es erstreckt sich nur über so wenig stufenweis ab- und aufsteigende Töne, daß es, wenn es nicht mißfallen soll, nicht über vier derselben in seinem Bezirk haben

[1]) a. o. O. II, S. 54.

[2]) Neue Singschule 1804.

[3]) Ich habe mich an anderer Stelle (Italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts, insbesondere S. 55 ff.) dahin geäussert, dass die Diminution der ältesten Zeit regelmässig legato ausgeführt wurde. Heute bin ich geneigt auch für diese Zeit anzunehmen, dass man sie markierte. Es handelt sich um Interpretation des Wortes spiccare, das immer wiederkehrt, also trennen, loslösen.

darf. Dem Gehör nach scheint es mir im Absteigen gefälliger zu seyn als im Aufsteigen.“ Im Adagio könne es zuweilen auch eine ganze Oktave und darüber in aufsteigenden Passaggien erfassen. Triolen-Passaggien sollen stets gestoßen werden. „Nur diejenigen, deren mittelste einen Ton höher steht, die letzte aber in den vorigen Ton fällt, müssen, wenn die Taktbewegung sehr geschwind geht, wo nicht gar geschleifet, doch auch ja nicht hart gestoßen werden.“ Hiller geht sogar noch weiter als Tosi und Agricola. Er verweist das Schleifen, das Legato, überhaupt auf das Gebiet langsamer, zärtlicher und trauriger Sätze. Das Martellieren aber verlangt er in „geschwinden und feurigen Stücken“ schlechthin, in denen das Schleifen „nur auf wenigen Noten, die noch dazu lieber ab- als aufsteigend seyn müssen, wie auf vier Sechzehnteilen im Absteigen oder in der Doppelschlagsbewegung und aufsteigenden Triolen angebracht erscheine, wohingegen Triolen, deren zweite Note um eine Stufe tiefer lägen, als die erste und dritte, immer mehr gestoßen als geschleift würden. Nur chromatische Gänge wünscht er stets geschleift oder portamentiert behandelt. „Läuft eine Passaggie durch mehr als vier Töne fort, es sey im Auf- oder Absteigen, so muß jede Note gestoßen werden“, also auch im Adagio, was nicht einmal Agricola anerkennt. Und sogar dieses kleine Gebiet des Bindens beschränkt er noch dadurch, daß er empfiehlt innerhalb der geschleiften Passaggien einige Noten abzusetzen, sodaß selbst Notengruppen von nur vier Tönen je zwei geschleifte und gestoßene Noten erhalten, also:



Daß aber diese Schulregeln, die uns weder ästhetisch noch gesangstechnisch begründet erscheinen, auch schon eine starke Minorität der alten Sänger mißbilligte, zeigt Agricolas Bericht,[1]) daß „der Fehler des Schleifens der Passaggien, wo man sie stoßen sollte, absonderlich in Wälschland zu itzigen Zeiten bey vielen Sängern aus den neuesten Schulen sehr eingerissen“ sei. „Sie wollen fast alle, auch die lebhaftesten Passaggien schleifen“. Also auch hier, wie in der Lehre vom Vorschlag, war die Praxis geteilt; wie dort hat der Verlauf der Entwicklung, der von der Theorie abweichenden Praxis der Minorität recht gegeben. Schon das auslaufende 18. Jahrhundert scheint das Legato bevorzugt zu haben; denn wenigstens ist keine Rede mehr davon, es nur ausnahmsweise anzuwenden. J. Fr. Schubert[2]) bemerkt nur, die gestoßene Passaggie tue

[1]) S. 132, Anmerkung 1.
[2]) a. o. O. S. 69.

in feurigen Allegri-, die geschleifte bei zärtlichen Adagiosätzen mehr Wirkung. Wir werden im zweiten Bande dieses Werkes erfahren, wie vorzüglich durch Rossinis Technik die gebundene Vokalisation in solchem Grade zur Herrschaft gelangte, daß von den andern Arten nur noch zur Verstärkung eines bestimmten Affektes oder zu tonmalenden Zwecken Gebrauch gemacht wurde. So hat die Praxis des 19. Jahrhunderts uns daran gewöhnt, die Bindung als die wesentliche Art der Vokalisation zu betrachten, das Martellato aber nur in charakterisierender Bestimmung, und dann mit energischerer Luftzuführung zu verwenden.

Sollen wir nun für die Musik des 18. Jahrhunderts ihre vorherrschende Praxis wieder einführen? Ich gebe zu, daß das nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen ist.[1]) Ich kann, und mit mir empfindet wohl die größte Mehrzahl unserer Künstler und musikalischen Hörer, solchen gestoßenen Passaggien keinen Geschmack abgewinnen, und ganz unmöglich erscheint mir die den Alten gewohnte Mischung gestoßener und gebundener Gänge. Unser Ohr ist an das Legato in so hohem Grade gewöhnt, daß das Stoßen nur als mangelhafte Technik, der ein vollendetes Legato versagt ist, empfunden wird. Überdies verlieren wir so den wertvollen Kontrast zu dem wirklichen Martellato und berauben uns eines vortrefflichen tonmalenden Ausdrucksmittels, ferner, und das entscheidet, läßt sich aus den Aufzeichnungen der alten Theoretiker doch nur annähernd feststellen, wie sie die gestoßene Vokalisation handhabten. Es bleibt also immer fraglich, ob wir auch wirklich die ihnen geläufige Vokalisation des Stoßens anwenden. Halten wir uns also auch hier, wie in der Lehre vom Vorschlag, an die von einer offenbar starken Minorität bevorzugte Art des Vokalisierens, behalten wir das uns geläufige Legato als regelmäßige Tonverbindung bei, und schreiten wir zum Martellieren nur dort, wo aus der Charakteristik resultierende Umstände es empfehlen.

Also auch die veränderten Grundlagen unserer Gesangstechnik sprechen gegen die Rekonstruktion des alten Passaggienwesens, ebenso wie die gänzliche Umwandlung unseres musikästhetischen Empfindens. Wir haben uns damit zu bescheiden, ganz wie bei der Anbringung der Manieren, Passaggien dort zu verwenden, wo sie zur Abrundung der melosischen Linie beizutragen geeignet erscheinen. In dem ersten Teil der da capo-Arie werden wir uns im wesentlichen an die Niederschrift des Komponisten halten, und nur zur Einschaltung kleinerer Verzierungen im angedeuteten Sinne greifen, den Mittelsatz regelmäßig unverändert, in

[1]) Ich weiss, dass eine Minorität unserer Gesangsmeister sich auch heute für das Marcato, also ein schwaches Martellieren, als prinzipale Tonverbindung ausspricht, wie Iffert, Gesangschule, Bd. I, S. 38, der Mannsteins folgt. Stellt man sich auf diesen Standpunkt, so hat man die Lehre der Alten auch wirklich bis in ihre Details durchzuführen.

der Wiederholung aber uns nicht etwa davon leiten lassen, daß hier dem Sänger ein Tummelplatz seiner Kehlfertigkeit zu eröffnen, und jede Wiederholung der ersten Vortragsform zu vermeiden sei, sondern gleichfalls an den Grundzügen der Niederschrift festhalten, und nur möglichst in anderer Ausgestaltung als beim ersten Vortrag, Veränderung durch Manieren und kurze Gänge vornehmen. Wo kein da capo vorliegt, vorzüglich in langsamen Sätzen „ist es billig", wie Hiller[1]) wünscht, „daß eine solche Arie so vorgetragen werde, wie sie der Komponist zu Papier gebracht hat". Wir haben dann nur herauszufühlen, was er etwa als Ergänzung der melosischen Linie voraussetzte.

Die Unterscheidungen der Alten hinsichtlich des Stils bleiben auch uns verbindlich. Einmal verlangt nach wie vor die kirchliche Musik eine ernste, überall ausdrucksvolle Behandlung, der Kammer- und theatralischen Musik wird eine lebhaftere Kolorierung — immer in den gesteckten Grenzen — zugute kommen, wobei wiederum in erster Linie der Empfindungsgehalt des Stückes ausschlaggebend ist. In bravourös gehaltenen Arien dürfen wir weiter gehen, und durchaus reicher ausschmücken, als in einem pathetischen, oder überhaupt von einem ernsthaften Affekt getragenen Stücke, und im Allegro endlich mehr wagen, als in jenen breiten mit Largo bezeichneten Sätzen, die gerade durch die edle Einfachheit der Melodie auch heut noch so ergreifend wirken.

Die musikalischen Gesetze, welche die Alten für die Behandlung der Passaggien und Manieren geben, sind noch heut, soweit sie nicht rein gesangstechnischer Art sind, wie etwa das Verbot Gänge auf die Vokale *i*, *u*, geschlossenes *e* und *o* zu legen, von Bedeutung:

1. Synkopierte Melismen sind nicht durch Triller und Passaggien zu alterieren.
2. Jedes Melisma hat sich der Taktbewegung einzufügen. Tosi polemisiert lebhaft gegen den Unfug der Neueren, welche glauben, es heiße: „nach der Mode singen", wenn sie unaufhörlich verlangen, „daß ein ganzes Orchester in dem schönsten Laufe der regelmäßig bestimmten Bewegung der Arie aufhalten solle, um ihnen Zeit zu lassen ihre übel gegründeten Einfälle auszupacken". Und Hiller[2]) bemerkt: „die strengste Beobachtung des Zeitmaßes ist wie beym Vortrag aller Musik überhaupt, so auch bey den willkürlichen Veränderungen ein unverbrüchliches Gesetz".
3. „Die Veränderungen dürfen nicht bey den Hauptgedanken der Arie, vielmehr bey den Nebengedanken angebracht werden

[1]) II. S. 130, § 5.
[2]) a. o. O. II, 131.

(Hiller[1]). Es bleibt also stets das motivische Element im wesentlichen unverändert.

4. „Alle Veränderungen müssen dem harmonischen Verlauf entsprechen und mit der Begleitung der Instrumente im Einklang stehen.“ (Hiller.)
5. „Sie müssen überhaupt so angelegt sein, daß sie den Sinn der Komposition nicht entstellen, sondern verschönern, nicht undeutlicher, sondern deutlicher machen.“ (Hiller.)
6. „Die beste Gelegenheit für die Passaggien sind immer die melismatischen Dehnungen über hervorstechende Silben“ (Hiller), worunter die betonte Silbe des Wortes verstanden ist.

C. Die Veränderungen im Rezitativ.

Während Mancini[2]) von einer abweichenden Stilbehandlung des Kirchen-, theatralischen und Kammerrezitativs nichts wissen will,[3]) vielmehr nur in der Anbringung der langen Vorschläge (Appoggiature) und des Accentes, und zwar des längeren, Trattenuto, und des kürzeren, Sciolto, die einzige Freiheit des Sängers anerkennt, unterschieden die andern Gesangstheoretiker übereinstimmend dahin, daß das Kirchenrezitativ „mit einer edlen Ernsthaftigkeit“ „der Heiligkeit des Ortes gemäß“ (Hiller) wiederzugeben sei, und so weit es diesem Gebot nicht zuwider, die Anbringung kleiner Verzierungen, neben dem Vorschlag, auch des Pralltrillers und Mordenten, sowie überhaupt vermittelnder, kurzer Kadenzen gestatte, während das theatralische Rezitativ „keine dergleichen Auszierungen leide“, um der natürlichen Erzählungskunst nichts in den Weg zu legen und ihm die Gestalt der Rede nicht zu nehmen. (Tosi.) Das Kammer-Rezitativ endlich — übrigens zu Hillers Zeit aus der Mode — hat, nach Tosi, nicht „all die Ernsthaftigkeit des ersteren“ es begnügt sich, mehr mit dem zweiten gemein zu haben. Den Grund für die freiere Behandlung des Kirchenrezitativs gibt Scheibe[4]) dahin an, daß man es nach dem damals herrschenden Prinzip in höherem Grade melodisch, als deklamatorisch behandele, während die Oper mehr deklamatorischen, der Aktion gemäßen Vortrag erheische.

Agricola führt nun die üblichen Veränderungen, zu denen auch die Manieren gehören, mit dem Bemerken an, daß letztere im Kirchen-

[1]) a. o. O. II, S. 130.

[2]) Riflessioni pratiche S. 227 ff.

[3]) „Jo penso, che i recitativi, siano di Chiesa, di Camera, siano di Teatro, devono essere sempre detti nel medesimo modo, intendo dire con voce naturale, e chiara, che dia la dovuta intera forza ad ogni parola, che distingua le virgole, ed i punti.

[4]) Kritischer Musikus, S. 163.

rezitativ häufiger seien als im theatralischen. Er hält sich also hier nicht streng an Tosi. Ich ziehe zur Ergänzung hier noch Telemann[1]) hinzu.

1. Die rezitativische Kadenz wird „gemeiniglich so abgeändert, daß an Stelle der vorletzten Note die höhere Quart genommen, also die vorhergehende Note wiederholt wird“ (M 1). Endige eine solche Kadenz in einer einzigen langen Silbe, so macht man vor der letzten Note nur einen (langen) Vorschlag, aus der Quart von oben (M 2). Der Quartensprung wird häufig verziert, wenigstens im Kirchenrezitativ. Hiller will dabei den Mordent verwendet wissen, und zwar bei zweisilbigen Kadenzen, wenn sie vermittelst eines Quartensprunges gemacht werden (M 3). Agricola bemerkt zu Tosis Ausführung, das Rezitativ befreie den Sänger von einer genauen Beobachtung des Taktes, zumal in den Kadenzen am Ende; das sei so zu verstehen, daß er „bey affektreichen Stellen zuweilen eine mit willkürlichen Auszierungen etwas ausgefüllte Aufhaltung vortrage“, die nur nicht so weitläufig sei, wie in der Arie, also eine dem Doppelpralltriller verwandte Figur (M 4), oder ein mit einem lang angehaltenen, verstärkten (—<>—) Vorschlag versehenen, matt ausgeführten, prallenden Doppelschlag (M 5). Daß übrigens solche kleinen Kadenzen im Rezitativ auch an andern Stellen zur Verknüpfung weiterer Intervalle gebräuchlich waren, lehrt Hiller.[2]) Er berichtet, Hasse deute das durch eine Fermate über dem ersten Tone an (M 6). Auch Agricola gibt eine sehr hübsche Kadenz zur Überbrückung einer verminderten Septime (M 7).

2. „Vor einer Note, die einen anschlagenden Terzensprung herab machet, absonderlich wenn ein kurzer Einschnitt, den ein Komma oder ein anderes Unterscheidungszeichen ausdrücket, darauf folgt, pflegt man zuweilen entweder einen Vorschlag aus der Sekunde von oben anzubringen, denselben auch wohl in zärtlichen Stellen mit einem leisen Pralltriller zu begleiten (M 8), oder man setzt, zumal wenn eine Note nachkömmet, die auf demselben Ton bleibt, an Stellen, die nicht zu affektuös sind, statt der ersten Note nur den Vorschlag (M 9). Ein Gleiches kann man in ähnlichen Stellen auch anbringen, wenn die zwo Noten anstatt der Terz nur eine Sekunda fallen“ (M 10).

---

[1]) Harmonischer Gottesdienst 1725, den Spitta J. S. Bach, II, S. 142 ff. für die Veränderung des Bachschen Rezitativs benutzt hat.

[2]) II., S. 104.

Wir begegnen hier zum ersten Mal der Vorschlagsnote in dem Sinne, daß sie die Hauptnote schlechthin ersetzt. In späterer Zeit wird der Gebrauch der Vorschlagsnote in diesem Sinne über diesen vereinzelten Fall hinaus, auch auf die geschlossene Form ausgedehnt.

3. „Folgen sich zwei Noten gleicher Tonhöhe, so kann man zwischen der betonten und durchgehenden Note einen Mordent anbringen (M 11)."
4. „Über springende Vorschläge von unten kann man vorzüglich im Kirchen- und Kammerrezitativ gleichfalls den Mordent anbringen (M 12)."

Telemann berichtet von der Anbringung der Manieren in diesem Sinne gar nicht, sondern nur von Accenten, im Sinne des veränderlichen Vorschlags. Seine Kadenz vollzieht sich allemal ohne die Auszierungen des Agricola und Hiller. Ferner bestimmt er dort, wo Agricola die Wahl läßt, zwischen der Einschiebung eines Vorhaltes mit oder ohne Pralltriller und dem Ersatz der ersten Note durch die höhere Vorhaltnote, überall diese Art. (M 13.) Er macht überdies von ihr einen weitgehenden Gebrauch. Nicht nur wo sich Noten gleicher Tonhöhe folgen, sondern stets an den Einschnitten der Deklamation tritt der Accent ein von oben und von unten.

Mancini[1]) spricht nur von Anbringung der Appoggiaturen im Sinne des veränderlichen, langen Vorschlages und der Accente als Ersatz der geschriebenen Note durch die tonal nächst-höhere, will also gleichfalls von den eigentlichen Manieren hier nichts wissen. Hiller reduziert die Benutzung des Pralltrillers und Mordents auf ganz bestimmte einzelne Fälle. Dieser könne, wie erwähnt, auf der Kadenz der Quart eintreten, jener dort, wo der Komponist einen Vorschlag vorgeschrieben, wenn mit der Note ein Wort endigt. Dann zieht er, gegen Mancini und auch gegen Telemann, den Vorhalt dem Accent vor, wenn sich gleiche Noten folgen.

Wir finden also auch hier die alten Autoren nicht einig. Tosi-Agricola verzieren, wenigstens das kirchliche Rezitativ, reicher als Telemann, Mancini und Hiller. Jedenfalls ersehen wir aus ihren Ausführungen, daß die Gewohnheiten der französischen Sänger, von denen ich oben ein Beispiel gab (F 10), in Deutschland ungebräuchlich waren. In welchem Sinne aber haben wir uns für das deutsche und italienische Rezitativ zu entscheiden? Zunächst verkehrt sich für uns ihre Differenzierung des kirchlichen und theatralischen Stils in ihr gerades Gegenteil. Für uns ist das Rezitativ der Kirche, also auch des Oratoriums, nicht in

[1]) a. o. O. S. 227 ff. und S. 239.

höherem Grade melodisch zu behandeln, als das der Operngesänge. Schon deshalb erscheinen uns jene Floskeln des Agricola der Ernsthaftigkeit des kirchlichen Stils geradezu konträr, und wir werden uns deshalb für die einfachere Behandlung Telemanns entscheiden, von der Quartenkadenz, regelmäßig wenigstens, und vom Mordenten ganz absehen. In seltenen Fällen kann eine kurze Kadenz, wie sie Hiller und Agricola geben, schön wirken. Seitdem die Opernmusik jener Tage, mit Ausnahme derjenigen Glucks, von der Bühne verschwunden, und so weit sie überhaupt noch erklingt, in den Konzertsaal verwiesen ist, brauchen wir jene durch die Rücksicht auf die Aktion und die Natürlichkeit der Rede gebotenen Vorschriften größerer Enthaltsamkeit ihrer Ausschmückung nicht mehr gelten zu lassen. Wir können, wo die Alten dramatisch bleiben mußten, konzertgemäß verfahren, und ihnen etwa den vermittelnden Charakter der alten Kammermusik beilegen, also von den Verzierungen, mit Ausnahme des Mordents bei wiederholten Noten gleicher Tonhöhe, der uns auch hier geschmacklos dünkt, und von kurzen Kadenzen maßvollen Gebrauch machen, was übrigens auch die Alten nicht ganz verschmähten. Also: für die kirchliche Musik größte Einfachheit, für die der Oper reichere, mehr konzertante Behandlung.

Aber daß wir Telemanns Accentuation *sans phrase* akzeptierten, scheint mir gleichfalls ausgeschlossen. Er geht soweit, den Accent selbst dort zu fordern, „wo die Modulation wider den Baß zu laufen scheint". Wir werden auch hier, wie bei der Lehre vom Vorschlag, daran festhalten, daß die Accente falsche Fortschreitungen, Querstände, oder gar Quinten- und Oktavenfolgen nicht einführen dürfen. Auch dort, wo der Accent eine Dissonanz in eine Konsonanz verwandelte, haben wir, wiederum nach den Lehren von der Anbringung der Vorschläge, von ihm abzusehen. So würden wir die erste Note (*c*) des siebenten Taktes unseres Beispiels (M 13) beibehalten und nicht mit dem Accent versehen, der aus der dissonierenden Septime die konsonierende Oktave machte. Auch dort, wo die Auflösung der Dissonanz in der Singstimme vorweggenommen ist, ist es angezeigt, die Konsonanz sofort anzuschließen, und nicht erst eine dissonierende Note einzuschieben (vgl. unser Beispiel M 13 Takt 3 und 4 „wie vormals dräut").

D. Die Kadenz der Arie.

Wir haben im Verlaufe unserer Darstellung zwei Typen von Kadenzen unterschieden. Einmal jene dem Schluß angehängte und ihn befestigende Phrase, die zwischen dem ersten und dem Finalschluß eine melismatische Wendung einschiebt, dann aber seine Auszierung selbst. Beide Formen halten an der Taktbewegung und dem fortspielenden Generalbaß fest.

Quantz[1]) und Agricola[2]) berichten nun, daß bis etwa 1710 die Hauptschlüsse so ausgeführt wurden, „wie sie dem Takte gemäß geschrieben werden." Auf der Mittelnote des Finalschlusses wurde ein Triller gemacht. Erst nach diesem Termin fing man an auf der Note vor dem Triller „eine kleine willkürliche Auszierung" anzubringen, aber immer unter Wahrung des Zeitmaßes, also nur dann, „wenn Zeit dazu war". Darauf fing man an den „letzten Takt langsamer zu singen und sich etwas aufzuhalten". Endlich suchte man „diese Aufhaltung durch allerhand willkürliche Passaggien, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz was nur für Figuren der Stimme auszuführen möglich sind, auszuschmücken." Diese Arten der Kadenzen seien nun noch heutzutage, also in den 50er Jahren des Jahrhunderts üblich und „sollen zwischen 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben". Quantz fügt noch hinzu: es sei zu glauben, daß diese „Kadenzen erst nach der Zeit, da Corelli seine in Kupfer gestochenen 12 Solo vor die Violine herausgegeben hat, in den Brauch gekommen sind."

Man unterschied drei Arten, die von oben, die Tenorkadenz, in C dur, *e*, *d*, *c*, die Sopran-Kadenz von unten: *c*, *h*, *c*, oder von oben *c*, *d*, *c* und die bassierende Schlußformel: *g*-*c*. „Man hüte sich diese — die Baß-Kadenz — durch die des Soprans oder des Tenors zu ersetzen: es wäre lächerlich, wenn man ihnen ihre eigene Kadenz, der Pracht des Unisons zuwider, geben wollte. Überhaupt können trotzige und andere dergleichen Schlüsse durch diese Kadenz in allen Stimmen (also nicht bloß in der Baßstimme) gut ausgedrücket werden." Die bassierende Kadenz scheidet also von vorne herein für die Ausschmückung aus. Quantz[3]) berichtet, daß italienische Komponisten, um einer allzu häufigen Anbringung der Kadenz vorzubeugen, gern diese Schlußformel anwendeten.

Der Eintritt der Kadenz in den Hauptschlüssen erfolgte stets auf der ersten der drei melodischen Noten (Hiller) zu dem Quartsextakkord der Quinte, und der Triller setzt mit der Dominante ein. Die Kadenz selbst kann entweder in der Harmonie des Haupttones, der Tonica bleiben, oder aber in die „Harmonie der Quinte", also in die Dominante übergehen, und so den Eintritt des Dominantakkordes früher herbeiführen. Sie kann endlich in weiter abweichende Tonarten übergehen, ohne sich aber allzuweit zu entfernen und die richtige Auflösung der Dissonanz zu verfehlen (Hiller).

So der harmonische Verlauf der Schlußkadenz. Wie geartet aber ist ihr thematischer Inhalt? Auch hier hat sich im Verlauf des

[1]) a. o. O. XV, S. 151.
[2]) a. o. O. S. 195, Anmerkung c.
[3]) S. 152 § 3.

18. Jahrhunderts eine Wendung vollzogen. Agricola[1]) lehrt, die Kadenz „müsse sich allemal auf den in der Arie liegenden Hauptaffekt beziehen". Erstrecke sich diese Ähnlichkeit sogar auf einige der schönsten einzelnen Stellen und Klauseln derselben, so sei es desto besser, und Quantz äußert: „Die Kadenzen müssen aus dem Haupteffekt des Stückes fließen und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Klauseln, die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen." Auch Algarotti[2]) erfaßt die Kadenz als: *la perorazione dell' aria medesima,* als Redeschluß der Arie selbst. Der Übung der älteren Zeit also entsprach es, die Kadenz thematisch der Arie anzupassen. Daran hat man später nicht mehr festgehalten. Mancini[3]) berichtet: Die Ansichten der Sänger in dieser Hinsicht seien geteilt. Die einen wollten mit einer *messa di voce,* nämlich auf dem drittletzten Ton, beginnen, und was folge, müsse ein Epilog der Arie sein, und aus einer geschickten Zusammensetzung ihrer Themen *(passi)* und Gänge *(passaggi)* so bestehen, daß sie in einem Atem genommen noch den Triller der letzten Note mit umfasse. Die andern hingegen entschieden sich für eine frei erfundene, ohne thematischen Zusammenhang mit der Arie gesetzte Kadenz, die dem Sänger dazu verhelfe, mit seinen Passaggien und Wendungen Staat zu machen *(pompa di varii passaggi e giri-giri)* und die Hurtigkeit seiner Stimme und ihre Geschicklichkeit entfalten zu können. Es sei kein Zweifel, daß die Meinung jener die richtige und vernunftgemäße sei: denn die Kadenz sei nur der Epilog der Arie. Bei Hiller hat die gegenteilige Meinung und die Partei gesiegt, die in der Kadenz nicht mehr einen integrierenden Teil der Arie selbst, sondern eine äußerliche der Kehlfertigkeit des Sängers bestimmte Coda des Stückes sah. Hiller geht gar nicht mehr von der thematischen Anpassung der Kadenz an die Arie als Regel aus, sondern erwähnt nur wie nebenher: „Um eine Kadenz der Arie recht anzupassen, bediene man sich auch wohl einzelner schönen Stellen aus der Arie selbst, und sucht sie geschickt in dieselbe einzuflechten", so daß klar wird, daß jetzt Ausnahme geworden, was früher die Regel gewesen. Mit der Entfremdung der Kadenz von der Thematik der Arie und ihrer nur noch gesangstechnisch bravourösen Beziehung zum Stück wächst die Begierde der Sänger. Sie wird länger und lagert immer weitere und ausgedehntere Fioritauren ab, so daß schließlich von der Beschränkung auf die Zeit einer Atemexspiration abgesehen wird. Mancini[4]) verlangt noch die Ausführung ohne Unterbrechung durch Atemzüge (*per non esser*

[1]) a. o. O., S. 204.
[2]) Saggio sopra l'opera in musica, 1755.
[3]) a. o. O., S. 179.
[4]) a. o. O. S. 181.

mai costretto interromperla), Hiller sieht bereits davon ab und meint nur, „eigentlich sollte darinne gar kein Atem genommen werden; sie dürfe also von Rechts wegen nicht länger dauern, als der Atem des Sängers es gestatte". „Da aber doch ein Gedanke, der für sich ein Ganzes ausmacht und einige Bedeutung haben soll, einige Ausdehnung fodert, so ist dies Gesetz so unverbrüchlich nicht zu halten". Sieht man seine Beispiele an (N 1—8), so ersieht man sofort die Unmöglichkeit, sie in einem Atem auszuführen. Sie haben auch keine oder nur ganz flüchtige Beziehungen zum thematischen Inhalt des Stückes.

Die Kadenz unter Aufhebung des Zeitmaßes, also selbst die thematische, hat zu allen Zeiten ihre Gegner gehabt, den radikalsten wohl in Tosi. Er eifert gegen die neue Mode in den erbittertsten Ausfällen gegen Sänger und Komponisten, er will nur „bescheidenen Zierrat" und stets unter Wahrung der Taktbewegung zulassen, allenfalls am Ende der Arie etwas an „willkürlichen Verzierungen" gestatten, „damit man hören könne, daß das Ende derselben da ist". — Der allgemeinen Praxis hat diese Behandlung der Kadenz sicher nicht entsprochen. Agricola gibt zwar dem Tosi in der Hauptsache recht, kann sich aber doch nicht entschließen, so streng wie er vorzugehen. Mancher Sänger verderbe zwar, führt er aus, durch ein ungereimtes Ende bisweilen, was er in der Arie etwa noch Gutes vorgebracht hat; „manchem, dessen Erfindung nicht reich ist, gereicht es wirklich zur Last, wenn er oft Kadenzen machen, und doch nicht eben immer dasselbe wiedergeben will. Es ist dagegen auch wieder wahr, daß ein feuriger Kopf dadurch seine Zuhörer unvermutet überraschen und der Leidenschaft, deren Erregung die Absicht der Arie gewesen, gleichsam noch einen neuen Grad der Stärke zusetzen kann. Er kann gewisse Töne, deren Anbringung ihm in der Arie nicht allemal erlaubt gewesen, in eine geschickte Kadenz eingekleidet dem Zuhörer zu Ohr bringen, und diesen also mit dem ganzen Umfang seiner Stimme bekannt machen ..... Nur müsse er folgende „Vorsichtigkeiten dabey wohl in Acht nehmen": die Kadenz dürfe nur an wenigen Stellen vorkommen, nicht zu lang sein, dem Charakter der Arie so entsprechen, daß lebhaften, feurigen Arien „weitläufige Sprünge, Triller und Triolen, Läufe u. s. f., traurigen und pathetischen mehr gezogene (gebundene) und geschleifte (portamentierte) Gänge mit dissonierenden Intervallen vermischt entfallen und in einem Atemzug vorgetragen werden können." Dabei sei zu beobachten, daß die Dissonanzen stets die richtige Auflösung fänden, möglichst unerwartete Wendungen vorkämen, und die Figuren sich nicht — in der Sequenz — wiederholten, sondern „eine geschickte Zusammensetzung einiger nicht ausgeführten, abgebrochenen Sätze seien". An den strengen Takt sei man nirgends gebunden. Hiermit stimmen Quantz'

Ausführungen zu diesem Gegenstand überein. Nur will er es an einer Kadenz in jedem Stück genug sein lassen, weil das der Absicht der Kadenz, die „Zuhörer noch einmal bey dem Ende unvermutet zu überraschen, und noch einen besonderen Eindruck in ihrem Gemüte zurückzulassen" am besten entspreche.

Ich habe Agricolas Ausführungen ausführlicher wiedergegeben, weil sie offenbar der Praxis der vornehmen Gesangskünstler entsprechen, und von derjenigen banausischer Kehlvirtuosen ebenso fern sind, wie die allzu puristische und veraltete des Tosi. Sie dürften als Maximen für die Behandlung der Kadenz in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts verbindlich sein. Wir werden deshalb Agricolas und Mancinis Kadenzierung annehmen in jedem Fall für die Bach-Händelsche Periode und nicht so weit gehen wie Hiller. Rücksichten auf die Sänger könnten uns nur bestimmen die Kadenz leichter und schlichter zu schreiben, da die heutige Generation, und ich glaube sicherlich auch die nächstfolgende, im Ziergesang sich mit den Alten nicht messen kann, und an Kadenzen mittlerer Schwierigkeit gerade genug zu tun findet. Wir werden die Kadenz, ganz wie diejenige der klassischen Instrumentalkonzerte, insofern als integrierenden Bestandteil der Arie betrachten, als wir sie thematisch aus ihr entwickeln. Das entspricht der alten Praxis, und gleichzeitig dem Geschmack unserer Zeit. Wir werden trachten, sie so zu gestalten, daß in ihr die Wesenheiten des melodischen Verlaufes in kurzer Zusammenfassung, aber in ihrer vollen Bedeutung, zu gesteigertem Ausdruck gelangen, überall unter Beobachtung der von Agricola oben angeführten Regeln. Gemäß der Anlage der Arie, ihrer Ausdehnung und thematischen Bedeutung wird die Kadenz bald umfangreicher, bald kürzer, ja aus wenigen Noten zu bilden sein. In langsamen Arien, deren Gestaltung der Kadenz keinen Anhalt bietet, wird man ausnahmsweise zu einer lediglich abschließenden Formel greifen.

Für die Nach-Händelsche Zeit, auch für die Mozarts und seiner Zeitgenossen möchte ich indessen einen so scharfen Bruch mit der von Hiller überlieferten Tradition, wie sie die Einführung einer thematischen Kadenz bedeutete, nicht wagen. Hier dürfte eine frei erfundene, ich möchte sagen Sängerkadenz am Platze sein. Sie aber etwa derjenigen Hillers (N 9) getreu nachzubilden, widerspricht unserm Geschmack in hohem Grade. Auch sie darf nicht in leeres, ausdrucksbares Getändel ausarten, auch sie soll sich dem thematischen Inhalt der Arie insoweit anlehnen, daß sie rhythmisch mit ihr korrespondiert, möglichst auch melodisch, jedenfalls aber nie ganz Neues und Fremdes bringt, sondern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bereits angeführten melismatischen

Bestandteil aufweist. Immerhin sind Hillers Lehren für die Bildung der Sängerkadenz wichtig genug, sie hier zu wiederholen.

Die Kadenz kann sich 1. tonal in der Haupttonart oder 2. in der Dominante bewegen, oder 3. kurze Wendungen und Ausweichungen in entferntere Tonarten zu Hilfe nehmen, unter Wahrung der richtigen Auflösung der Dissonanzen. Von Passaggien kommen — natürlich immer neben den Manieren — Tonleitern in allen Formen, und Akkordarpeggien in Betracht. Er gibt nun eine Reihe von Tonleitervariationen, die ich im Anhang andeute (N 1). Es folgt eine Kadenz, die ein Arpeggio der Dominante einstreut (N 2), dann eine solche, die ganz der Dominante angehört (N 3), endlich eine solche mit Veränderungen des harmonischen Dreiklangs (N 4). Man dürfte gut tun, sich für die Kadenzen jener Zeit auf diese Typen zu beschränken und sich zu hüten etwa ein Feuerwerk Rossinischer Art loszulassen. In Adagiosätzen, lehrt Hiller, und das gilt auch für die Händelsche Kunst, wird man weniger Gebrauch — für uns gar keinen — von geschwinden Läufen machen, sondern sich mit wenigen „gut getragenen Tönen begnügen und einige Dissonanzen einstreuen, unter denen die übermäßige Quart und Quinte über der ersten Kadenznote zu bevorzugen sind". Die Auflösung kann zuweilen verzögert werden (N 5). Zu empfehlen sei, auch geschwinden Läufen langsame Noten, auch in Dissonanzen einzufügen, oder auch wohl langsame Kadenzen einmal durch geschwindere Läufe zu unterbrechen (N 6). Für eine Ausweichung in entferntere Tonarten gebe ich ein Beispiel in N 7. Weite Sprünge, über die Oktave hinaus, sollen nicht gleich im Anfang, sondern „mehr in der Mitte statthaben"; sie erfordern, um sie „faßlicher darzustellen, etwas langgehaltene Töne". Die Duodezime und Terzdezime sind bevorzugt (N 8). Ich gebe noch im Anhang (N 9 a—c) einige Hillersche Kadenzen aus seinen „Sechs italiänische Arien", die den Typus der reinen Sängerkadenz darstellen.

Dem Melisma der letzten Note folgt nun, zugleich mit dem Eintritt der Dominante, insofern sie nicht schon früher eingetreten ist, der Triller der zweiten Note der Kadenz, natürlich mit der oberen Hilfsnote einsetzend. Den Franzosen folgend, berichten Tosi-Agricola, könne man den Triller in „langsamen und zärtlichen Arien" weglassen oder ihn, wie Agricola[1]) wünscht, durch den einfachen oder prallenden Doppelschlag ersetzen, dessen beide letzte Noten „ganz matt und langsam anzubringen" seien (O 1 u. 2). Derjenige Sänger, der über einen guten Triller nicht verfügt, wird von dieser Lizenz wohl auch in Allegrosätzen Gebrauch machen müssen. Daß die bassierende Kadenz diesen Triller nicht mit sich führt, ist bereits oben erwähnt worden.

[1]) a. o. O. S. 120.

Die doppelte Kadenz für zwei Singstimmen, oder eine Singstimme und ein konzertierendes Instrument, wurde gleichfalls in der Regel erst von den Ausführenden erdacht und unterliegt naturgemäß den Gesetzen des zweistimmigen Satzes. Agricola warnt vor zu vielen Terzsextengängen, empfiehlt dagegen „gebundene und ausgelöste Gänge, insbesondere Nachahmungen und die Einhaltung des Taktes insoweit, als sie die Nachahmung verlangt. Sie dürfen länger sein als die einfache Kadenz, gestatten also das Atmen.[1])

Als Unterart dieser freien Kadenz erscheinen diejenigen, die man bei Fermaten oder sonstigen Einschnitten anbrachte. Sie sollen, will Agricola, „der Hauptleidenschaft des Stückes gemäß sein" und treten sowohl bei der Dissonanz, welche dem Dominantakkord vorangeht, als auch auf der Dominante selbst ein. Sie müssen sich allemal auf die anschlagende Baßnote gründen, über welcher sie angebracht sind, und dürfen keinen andern Akkord berühren, da sie sonst zu einer wirklichen Kadenz auswüchsen. Im Beispiel P 1 wird „der Akkord der Septime willkürlich ausgefüllt, und durch zugesetzte Noten verändert". Wie sehr sich die Ornamentierungskunst jener Zeit in Kasuistik verliert, zeigen Agricolas Regeln über den Abschluß dieser Fermaten. Schließt sie mit einem halben oder ganzen Ton nach unten (P 2), so tritt der übliche Schluß mit dem Triller und Nachschlag, oder dem prallenden Doppelschlag mit Nachschlag ein. Bei andern Intervallen, wie Quinten-Oktaven und Terzensprüngen (P 3, 4, 5) tritt an die Stelle des gewöhnlichen Nachschlages „eine gewisse andere Art eines matten Nachschlages ein, der aber nur bey dieser einzigen Gelegenheit gebräuchlich ist". Gerade solche Kadenzen eröffnen aber auch zuweilen den Eintritt der Gesangstimme in der Arie, wie wir das schon bei Scarlatti und andern Italienern nachwiesen. Agricolas Beispiel (P 5) stammt aus Hasses damals berühmtem „*Ciro riconosciuto*", wie Hiller[2]) bemerkt. Man hielt sich übrigens nicht streng an das Verbot der Ausweichung in andere Tonarten bei diesen kleinen Kadenzen, denn unser Beispiel (P 5) weicht von der Tonica *Es* durch die Note *Des* nach *As* aus. Hiller empfiehlt für die Fermaten neben „kleinen willkürlichen Verzierungen" vorzüglich den bloßen Triller ohne Nachschlag, oder den Schwellton mit oder ohne angehängten langsamen Mordent, letzteren besonders bei Oktavensprüngen. Seine willkürlichen Verzierungen an dieser Stelle (P 6—8) halten sich in den Grenzen der älteren Praxis; man legte sich also hier, anders als in den Schlußkadenzen, einige Reserve auf, ja unterließ sogar den Triller auf der vorletzten Note, ihn durch die *messa di voce* ersetzend.

[1]) Ausführliches über die Behandlung der Doppelkadenz bei Quantz. a.o.O. S. 157, § 19 ff.
[2]) a. o. O. II, S. 123.

Endlich muß hier noch derjenigen Kadenzen Erwähnung geschehen, die dazu bestimmt sind, einen „Übergang zu den darauf folgenden Gesängen zu geben." Sie bestehen nach Hillers Beispiel (P 9 und 10) — Agricola erwähnt ihrer nicht — nur aus wenigen Noten, die von der Dominante zur Tonica führen und in der Stimmenfortschreitung meist einen Sexten- oder Quartensprung füllen. Dabei befestigte man zunächst den Abschluß auf der Dominante, wenn die Stimme nach der Fermate absetzte, und zu einem entlegneren Intervall übersprang, z. B. der oberen None (P 9), von dem aus erst jetzt der Übergang zur Einsatznote gewonnen wurde. In dem zu Hillers Zeiten aufgekommenen Rondo, das das Thema mehrfach wiederholt, ist zu diesen Verbindungskadenzen besonders häufig Gelegenheit.

Daß neben diesen freien, vom Takte emanzipierten Kadenzen auch die ältere Art, die an den Generalbaß gebundene, in Übung blieb, bezeugen Tosi und Agricola. Sie müssen aber zu Tosis Zeiten vernachlässigt worden sein; denn er ermahnt die Studierenden, von diesen „*Cadenze particolari senza offesa del tempo*" fleißig Gebrauch zu machen. Agricola fügt hinzu: „Die Schlüsse der Arie, ohne Zurückhaltung der Bewegung des Basses, und der andern begleitenden Instrumente, mit einigen willkürlichen Auszierungen zu versehen, wird heutzutage bisweilen bei dem Ende des ersten Teiles einer Arie, absonderlich wenn sie ein Adagio ist, auch wohl wenn sonst noch etwa ein Schluß in derselben vorkömmt, der zur Endigungskadenz vorbereitet, von einigen Sängern, welche Fertigkeit genug dazu besitzen, nicht ohne gute Wirkung angebracht." Wir dürfen demnach auch für die Händelsche Kunst auf sie rechnen. Ich habe es bisher vermieden, auf eine Kritik der Chrysanderschen Bearbeitungen einzugehen, muß aber an dieser Stelle zu seiner Kadenzbehandlung Stellung nehmen. Es ist nun ganz auffällig, daß er sich an diese von der Theorie beobachteten Regeln nicht kehrt. Er setzt mit der freien Auszierung häufig bereits vor dem Eintritt des Quart-Sextakkordes ein, hält sich aber nicht, wie das die Alten verlangen, an den fortspielenden Generalbaß, sondern erweitert die Werte der Baßnoten, ja interpoliert sogar nicht selten ganze Takte, wobei er sogar vor Veränderungen des Zeitmaßes, wie der Umwertung eines im Original geraden Taktes in einen $^3/_2$-Takt nicht zurückscheut.[1])

---

[1]) Vergl. den Klavierauszug zum Messias, herausgegeben von Max Seiffert S. 9. Diese Stelle ist besonders instruktiv, denn die Originalkadenz Händels Nr. 1 hält sich bis zum Eintritt des Quart-Sext-Akkordes streng an das Zeitmass, ebenso die von 1790. Diejenige Chrysanders erweitert diesen Teil, und eliminiert dafür die Auszierung auf dem Quart-Sext-Akkord vollständig. Vergl. ferner S. 21 I. System, S. 51, S. 100 II. System, und S. 130. Ferner Klavierauszug zum „Saul", herausgegeben von Volbach, Verlag der Kaiserin Friedrich-Stiftung in Mainz, S. 25 und 26, wo ein ganzer Takt interpoliert ist.

Das ist nun sicherlich den Anschauungen der alten Theorie zuwider. Freie, vom Takt emanzipierte, gewissermaßen improvisierte Kadenzen sind nur auf dem Ruhepunkt des Quart-Sextakkordes freigestellt, alle andern Auszierungen insbesondere diejenigen, die diesen Schluß vorbereiten, sind durchaus an das Zeitmaß gebunden. Nicht einmal „der galante Stil", der doch in dieser Hinsicht weiter gehen durfte, als der pathetische, wagt es von der Niederschrift in solchem Maße abzuweichen. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob die Chrysanderschen Kadenzen inhaltlich dem Stil der Zeit und gleichzeitig unserm Geschmack gerecht werden. Jedenfalls ist aber ein Hinausgehen über diejenigen Freiheiten, welche die damalige Theorie gestattete, an sich unzulässig und nur geeignet den Ausgleich zwischen den Vorschriften jener und den modernen Geschmackspostulaten zu erschweren. Unsere Aufgabe, innerhalb dieser Grenzen stilgerecht zu verfahren, ohne modernes Musikempfinden zu verletzen, ist gerade schwierig genug, als daß wir es wagen dürften, sie noch weiter abzustecken, als selbst die Alten es getan.

Wir haben noch zu untersuchen, ob auch die von den Komponisten, wie wir sahen, vielfach ausgeschriebenen Schlüsse noch überdies von den Sängern verziert wurden. In den Quellen findet sich keine Andeutung. Wir müssen deshalb annehmen, daß die freie Kadenz auf dem Quart-Sext-Akkord auch hier zur Anwendung kam, hingegen diejenige über dem fortspielenden Generalbaß fortblieb, weil eben die Niederschrift selbst bereits in so ergiebiger Weise zum Ende führte, daß für die kein Platz mehr vorhanden war. Es ist aber anzunehmen, daß auch jene in solchem Falle sich auf Ausführung eines kurzen Gedankens beschränkte, um das Verhältnis der Ariensubstanz und des schlußbildenden Anhanges nicht unnatürlich zu dieses Gunsten zu verschieben. Das gilt auch für die Händelsche Kunst vorzüglich. Denn auch er gestaltet seine Schlüsse nicht selten in der Form, wie wir sie bei den Italienern geschildert, in der Oper reicher und ausladender[1]) als im Oratorium[2]). Wo solche

[1]) Vergl. z. B. Schluss der Arie: „Tu, la mia stella" im Giulio Cesare S. 39 der Händelausgabe.

[2]) Vergl. z. B. Susanna: „Welket hin und sinkt in Schmach", wo die Schlussformel in einer Anführung früherer thematischen Phrasen besteht. „Sanft lächle Friede", wo mit einem bereits auf anderer Tonstufe angeführten Melisma geschlossen wird: „Wenn die Schlachttrompete klingt". Acis und Galatea: „Schäfer lass dein Liebeswerben", eine Arie, die den breiten typischen Schluss der italienischen Form aufweist. Messias: „Alle Thale", Schluss des ersten Teils in H dur. „Das Volk das im Dunkeln wandelt", Schlussbildung durch Wiederholung einer früheren Phrase in die höhere Quart gelegt. „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", Melisma nach dem Trugschluss H — Cis, wo offenbar die Kadenz völlig ausgeschrieben ist.

Schlußformeln vorliegen, werden wir von der vorbereitenden Kadenz ganz abzusehen haben, da wir annehmen müssen, daß sie Händel so niederschrieb, wie er sie gesungen wissen wollte. Nicht ausgeschlossen ist natürlich auch hier der Zusatz von Manieren und kleinen Passaggien. Die freie Kadenz wird auch hier nicht fehlen dürfen, aber inhaltlich und in ihrer Ausdehnung auf die vorgefundene Schlußwendung Rücksicht zu nehmen haben. Für Bach liegt die Sache anders. Er führt die Stimme in den meisten Fällen in so ausdrucksvollen Wendungen zu Ende, daß für die Kadenzbildung kein Raum bleibt. Zuweilen schreibt er sie in seinem überall hervortretenden Bestreben, der Willkür der Sänger vorzubeugen, selbst vor.[1]) Dort wo bei den Schlüssen die Instrumente aussetzen und der Generalbaß allein fortspielt ist man anzunehmen berechtigt, daß er auf den Zusatz von Manieren gerechnet hat.[2])

Kapitel II.
G. F. Händel.

Es ist im Verlaufe dieser Abhandlung überall auf die Stellung hingewiesen worden, die Händels Oratorienstil zur Melismatik und zum Verzierungswesen seiner Zeit einnahm. Auch dieser deutsche Meister ist durch die italienische Schule gegangen, war von dem älteren Scarlatti, noch mehr von Steffani, vorzüglich aber von R. Keiser beeinflußt worden, und hatte sich den Besitz aller ihr geläufigen vokalen Ausdrucksmittel, aller ihr *tesori del canto* zu erwerben gewußt. Schon seine Frühwerke, wie die Almira, noch mehr die Opern der Londoner Periode erweisen aber das Bestreben, die melismatischen Tonfiguren dem geistigen Gehalte des Vorwurfs inniger anzupassen, ja ihn durch sie zu steigern, und sie der Bestimmung zuzuführen, den innersten Wesensgehalt selbst zu treffen. Will sich hier ein völliges Gelingen noch nicht überall einstellen, so entfällt das Verschulden jener Theaterpraxis, die es erheischte, daß der Komponist nicht nur der Individualität des Sängers überhaupt, sondern auch derjenigen seiner technisch-gesanglichen Begabung Rechnung tragen mußte. Daß Händel seine Würde und die der Kunst zu wahren wußte, beweist der bekannte Vorgang mit der Cuzzoni.[3]) Indessen konnte auch er nicht soweit gehen, jener Sitte sich ganz zu entziehen. Die Arien für diese Künstlerin, für die Faustina, Strada, für Senesino, Montagnana, Bernacchi u. a. sind geschickte Kompromisse zwischen der Aufgabe, die Handlung und

[1]) Z. B. Kantate „Freue dich, erlöste Schar", Bass-Arie, Bach-Ausgabe V. 1, S. 347 und „Süsser Trost, mein Jesus kommt", gleichnamige Arie, Bd. XVI, S. 9.

[2]) Vergl. Spitta a. o. O. Bd. II, S. 152.

[3]) Chrysander-Händel Bd. II, S. 91.

Charakter stellte, und dem Wunsche, dem Vertreter der Rolle auch zu einem gesanglichen Erfolge zu verhelfen. Erst im Oratorium, und dem geistlichen vorzüglich, wurde er dieses Zwanges ledig. Hier erst durfte er ganz aus der Stimmung heraus schaffen, und so Schönes auch die Einzelgesänge seiner Opern mit sich führen, die volle Höhe erreichte er doch erst auf diesem Gebiete. Nun durfte er auch die Melismatik völlig in den Dienst des Ausdrucks stellen. Selbst dort, wo sich eine reiche Koloratur entfaltet, ist sie nirgends Selbstzweck, erweist sich vielmehr als ein wohlerwogenes, fein durchdachtes Hilfsmittel der Charakteristik.

Unter diesem, als des Meisters Gesichtspunkt, hat denn auch die nachschaffende Hand des Interpreten dort einzusetzen, wo er ihm — in der Sitte der Zeit — durch eine skizzierte, nicht ausgeführte Niederschrift die Gelegenheit eröffnet, selbsttätig nachzuhelfen. Er wird überall die Vervollkommnung der melodischen Linie anzustreben haben, insbesondere wo er Vorschläge, lange oder kurze, oder andere Manieren einfügt, und wo er reichere Wendungen einstreut, wie das die lebhafter kolorierten Gesänge nicht selten verlangen, stets ihrer musikalischen Gesamtanlage gemäß, und möglichst in Anlehnung an die gegebene Thematik zu gestalten gehalten sein. Und das gilt auch für die Kadenz. Nicht nur, daß noch zu Händels Zeit die thematische Kadenz durchaus die vorherrschende war, auch unser lebendiges Musikempfinden wird nur dieser Gattung, als einer wirklichen Steigerung des musikalischen Aufbaus, eine Berechtigung zusprechen, die Sängerkadenz, also die ohne Bezug auf die thematische Substanz des Stückes angefügte Klausel, hingegen nur ausnahmsweise dort einfügen, wo das Stück selbst sich des Ziergesanges als Selbstzweck bedient und durch ihn wirken will. Selbst wenn sich einmal Kadenzen dieser Art auch in anderer Bestimmung wiederfänden, und so der Beweis erbracht wäre, daß sie wirklich in Übung waren, so könnte uns das — schon gegenüber den klaren Berichten von der Bevorzugung der thematischen Kadenz — nicht bestimmen, sie wieder einzuführen. Und wenn sie selbst von Händels eigner Hand notiert wären, so dürften wir in ihnen nur eine liebenswürdige Verbeugung des Meisters vor seinem Interpreten sehen, die uns zu nichts verpflichtet. — Erst vor kurzem ist bekannt geworden,[1]) daß uns für „fast alle Opern und Oratorien Händels die Gesangsverzierungen seiner Sänger und Sängerinnen durch gleichzeitige Niederschriften überliefert" sind, allerdings nicht so, daß „alle Arien und Rezitative sorgsam bis ins kleinste Detail des Ausdrucks hinein bezeichnet sind". Von diesen uns überkommenen Verzierungen liegen bisher nur diejenigen des „Messias"

[1]) Max Seiffert: „Die Verzierung der Sologesänge in Händels „Messias", holländ. Cecilia 1907, und Sammelbände der J. M.-G. VIII 4.

vor.[1]) Chrysanders Verfahren in seinem Klavierauszug des Werkes ist durchaus zu billigen. Er hat sie nicht als Ganzes akzeptiert, sondern nach ästhetischen Gesichtspunkten seine Auswahl getroffen, zahlreiche Formeln verworfen, wie die Durchsetzung des Rezitativs mit Pralltrillern und andern kleinen Verzierungen, andere verändert, oder nur an einigen Stellen belassen, an andern eliminiert. Ob seine Behandlung im einzelnen zu billigen, will ich hier nicht untersuchen; sein Standpunkt aber, daß diese Dokumente Händelscher Praxis kein unverbrüchliches Gesetz für die heutige Zeit bilden, ist durchaus der meine. Ästhetische Erwägungen haben uns zu leiten, historische Treue kommt immer erst sekundär in Betracht. Der philologisch-historischen Anschauung muß man folgende Bedenken entgegenhalten. Die Verzierungen sind nicht essentielle Bestandteile der Komposition. In keinem der Händelschen Handexemplare, die er bei der Aufführung benutzte, steht auch nur eine Verzierungsnote.[2]) Wie diese Aussetzungen zustande kamen, ist leicht zu begreifen. Die Sänger Händels entwarfen sie für jeden Fall, der Sitte der Zeit gemäß, von ihrem Recht der freien Interpretation Gebrauch machend. Sicherlich setzten sie sich mit Händel in Verbindung. Die überlieferten Verzierungen sind mithin als Kompromiß zwischen den Reproduzierenden und dem Komponisten anzusehn. Daß sie in all und jeder Hinsicht Händels Beifall hatten, ist nicht nachweisbar. Überdies verkennt man das Verhältnis der ergänzenden Kunst jener zum Kunstwerk selbst, wenn man, wie Seiffert geneigt scheint, ihr irgendwie bindende Kraft auch für die Ausführungen jener Zeit zuerkennt. Sie war und ist noch heut improvisatorischen Charakters. Auch die Aussetzungen, die ich im folgenden gebe, sind nur Vorschläge für die Sänger. Alle, hoffentlich bald, publizierten Dokumente des Händelschen Sängerkreises können also nur lehrreiche Beispiele liefern, wie damals gesungen wurde, und Anregungen für die heutige Gestaltung. Aber zwingend für die Art, wie wir heut singen sollen, sind sie nicht. Auch ihnen gegenüber bleibt die Forderung, modern, also unserm Musikempfinden gemäß zu gestalten, zu Recht bestehen. Bilden sie doch überdies nur die Überlieferung einer Sonderpraxis, eben des Kreises um Händel, die zu bewerten erst von der Warte aus möglich erscheint, die uns die gesamte Literatur und Praxis des 18. Jahrhunderts errichtet hat.[3]) Aber

---

[1]) Ebenda.

[2]) Wenigstens nicht in den von Chrysander der Hamburger Stadtbibliothek überwiesenen 124 Bänden, ebensowenig in denjenigen der Händel-Sammlung des Fitzwilliam-Museum zu Cambridge, wie mir der Bibliothekar Mr. Mann gütigst mitteilt.

[3]) Vergl. des Verfassers Kritik des Klavierauszuges zum Messias von Chrysander-Seiffert in der Zeitschrift der Int. Musik-Ges. September 1907.

auch Erwägungen psychologischer Natur bestimmen uns, eine Wiedereinführung selbst authentischer Aussetzungen von der Hand zu weisen, sofern sie sich nicht mit unserm musikalischen Empfinden völlig decken.

Die Wesenheit der Reproduktion, nachzuempfinden und neu entstehen zu lassen, was ihr der Schöpfer zuführt, schließt innerhalb der natürlichen Grenzen die zeugerische Kraft nicht aus. Die neuere von Lipps begründete subjektive Ästhetik geht mit Recht davon aus, daß der wiedergebende Künstler das Kunstwerk gewissermaßen neu erlebt. Mit der Einfühlung in das Kunstwerk schafft er neue Werte, für die Kunst von größter Bedeutung, weil ohne sie die Schöpfungen der großen Meister auf dem Papiere, also dem Genießenden verschlossen blieben. Nun aber ist die Tätigkeit der Nachbildenden kein einfaches Ausführen, etwa vergleichbar dem des Baumeisters der den Entwurf des Architekten in die Materie umsetzt. Ihm gilt es vielmehr das Kunstwerk in seiner Tiefe zu erfassen, es mit dem eigenen Ich und mit den Anschauungen seiner Zeit zu verbinden, und ihm so Leben und Wirksamkeit zuzuführen. Auch der Sänger und Instrumentalist ist ein Kind seiner Zeit. Seine Kunst ist ein Erzeugnis ihrer Geisteskultur. Sie entwickelt und verändert sich mit den Evolutionen der künstlerischen Bedürfnisse. Er kann nur gestalten und fühlen aus dem Geiste derjenigen Epoche heraus, der er angehört. Darum werden wir auch immer nur von unserem Gefühls- und Denkungsvermögen aus an hinter uns liegende Kunsterscheinungen herantreten. Daraus ergibt sich, daß das Gebiet, das diese künstlerische Nachbildung uns zu erschließen vermag, zwar sehr groß ist und so weit reicht, als überhaupt noch Berührungsflächen mit dem modernen Empfinden vorliegen, daß aber auch jedes Zeitalter zu den Schätzen abgelaufener Perioden in einem eigenen immer andern Verhältnis steht. Die echten großen Meisterwerke der Vergangenheit behalten ihre Bedeutung, sie sind ewig, aber unsere Beziehungen zu ihnen sind nicht konstant, sondern wechseln mit dem Empfindungsinhalt der Zeit. Wir hören die Werke jener Großmeister der Vergangenheit, eines Palestrina, Gabrieli, eines Händel und Bach, ja selbst noch Mozarts und Beethovens mit andern Ohren als unsere Vorderen, ja selbst als unsere Großväter. Was wir seit ihrer Zeit erlebt, was wir errungen haben, zu ewigem Gewinn, das klingt uns aus jenen herüber. So manches, was früher entzücken konnte, läßt uns heute kalt, so manches haftet an der Zeit, der es angehört, und fällt dahin, wenn sie vorüber. Nur was über Zeit und Ort erhaben, bleibt ewiger Gewinn, und wiederum hebt eine andere Generation dort neue Schätze, wo eine frühere achtlos vorüberging. Das ist das untrügliche Merkmal wirklicher Größe, daß ihre

Schöpfungen immer neue, immer andere Werte erzeugen, daß sie jeder kommenden Generation immer neue Offenbarungen zuführen. Betrachten wir die Geschichte der Händelsschen Kunst. Das 18. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte liebte ihn in der Form zeitgenössischer Bearbeitungen eines Mozart und Hiller. Die neuere Musikausübung hat — durch Chrysanders Initiative — auf die historisch beglaubigte Form zurückgegriffen, und uns den wahren Händel in seiner vollen Größe erschlossen. Aber sie verdankt ihren Erfolg nicht dem Erkennen, daß es so sein müsse, weil Händel es so gewollt, sondern weil sie sich unserm Hören und Empfinden in höherem Grade nähert, als jene Bearbeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Wie frei in dieser Beziehung selbst Chrysander dachte, erhärtet ein Vorgang, den mir Fritz Volbach in Mainz berichtet. Dieser schlug ihm vor, in einer Arie von Händels „Deborah" eine Harfe mitgehen zu lassen, von der die Partitur nichts weiß. Anfangs weigerte sich Chrysander, fand aber die Klangwirkung so reizvoll, daß er die kritisch-historischen Bedenken unterdrückte und zustimmte.

Die folgenden Bearbeitungen der Oratorien „Samson" und „Josua" werden erweisen, daß die „pathetischen Arien", welche ja auch Tosi-Agricola von jeder virtuosen Behandlung ausschließen, lediglich an einzelnen Stellen melodie-abrundender Zusätze bedürfen. Diejenigen im langsamen Tempo dürfen sich sogar regelmäßig mit einigen Vorschlägen und Manieren begnügen, diejenigen im Allegro, wo kein da capo vorliegt, gleichfalls im wesentlichen die Niederschrift reproduzieren. Vielfach hat sie Händel bis ins kleinste Detail ausgesetzt, zuweilen rechnet er indessen doch auf kleine Zusätze, sei es von Manieren, sei es kleiner Passaggien. Die Behandlung des da capo darf bei Händel nicht unter dem Gesichtspunkt erfolgen, die der „galante Stil" einnahm, daß hier möglichst jede Ermüdung durch gleichlautende Wiederholung zu vermeiden sei. Händels Melismen sind keine Zierate, die man fortwerfen, und mit anderen, prächtigeren und gleißenderen vertauschen kann. Sie erwachsen aus Inhalt und Stimmung, und sind mit der Gesamtanlage aufs innigste, und so eng verwachsen, daß sie herauszunehmen und mit anders gestalteten zu vertauschen soviel bedeutete, als ein völlig Neues an die Stelle des Beabsichtigten setzen. Deshalb kann die Wiederholung nur auf eine Steigerung des Ausdrucks ausgehn, nicht aber auf eine Umwertung der Tonphrasen, wie der „galante Stil". So wird denn die Wiederholung hier wirklich im wesentlichen eine Wiederholung sein, und Zusätze, vorzüglich Manieren, wie Vorschläge, Schleifer und Doppelschläge, nur in dem Sinne einer intensiveren Betonung der gegebenen Gedanken statthaben. Ausgiebiger darf die Verzierungskunst

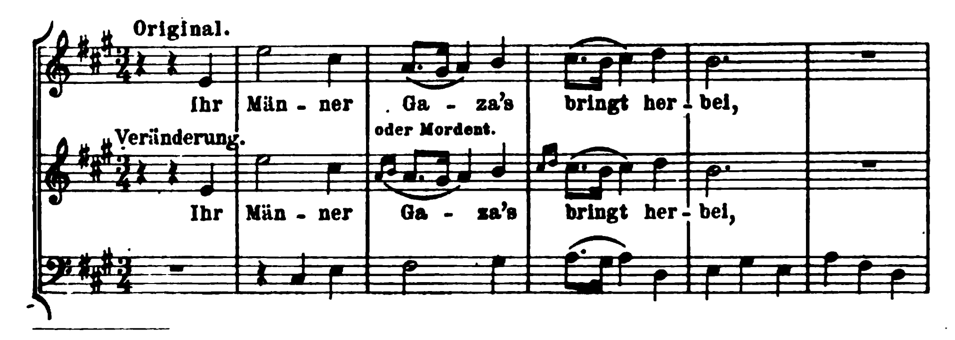
des Sängers dort eingreifen, wo sie vor Gebilden steht, die schon in ihrer Anlage auf einer leichten, behenden Koloratur beruhen, und sie als Charakterisierungsmittel oder tonmalend benutzen, wie etwa „Ihr Männer Gazas“ und „Verlassen weilt“ im Samson, „Horch 's ist der Vögel Morgenschlag“ im Josua. Ich muß aber noch einmal betonen, daß auch hier ein Ziergesang, wie ihn etwa Hiller ausübt, ausgeschlossen bleiben muß. Denn auch die Arien dieser Gattung gehen mit ihrer reicheren Melismatik völlig im Ausdruck auf.

Was schließlich die Manieren betrifft, auf deren Ergänzung Händel vielfach rechnet, so ist bereits im ersten Kapitel dieses Teiles das Nötige gesagt worden. Vorschläge, lange wie kurze, deutet er nur vereinzelt durch die kleine Note an. Nun kann man auch hier des Guten zu viel tun, wenn man sie zu häufig einführt. Sie sollen stets eine melodische oder harmonische Funktion, in der von Agricola oben geschilderten Weise, erfüllen. Vorschläge von unten sind höchst selten am Platz, und dann nur als dissonierende Vorhalte; der kurze Vorschlag von unten war wenig gebräuchlich und dann nur als Wiederholung der vorhergehenden Note. Andere, frei eintretende, sind seltene Ausnahmen. In der folgenden Bearbeitung ist der kurze Vorschlag in moderner Notierung: gegeben, und unbetont, zeitlich vorausgenommen, also jambisch auszuführen. Wo er betont, auf die Thesis fallend, also trochäisch gemeint ist, wird in jedem Fall angemerkt. Der Triller ist überall als Sekundenbewegung, von der oberen Hilfsnote aus, nach unten gemeint, Pralltriller und Mordent in den im ersten Kapitel dieses Teils gegebenen Formen. In langsamen Sätzen habe ich, statt des Trillers, wo er nicht ausdrücklich vorgeschrieben, überall eine der Doppelschlagsfiguren gewählt, wie sie die Theoretiker zulassen. Den Schneller, als eine der Händelschen Zeit wenig geläufige Manier, glaubte ich nur dort einführen zu dürfen, wo die Singstimme mit ausgeschriebenen Instrumentalstimmen, die ihn aufweisen, in Beziehung tritt, oder wo eine besondere Frische und Lebhaftigkeit angestrebt wird. Dann erinnere ich daran, daß unter der Abkürzung: *tr* oder *t* auch der Doppelschlag, meist der verbindende, verstanden wurde, so daß ich mich berechtigt glaubte, einmal auch ihn unter diesem Zeichen zu verstehen (Josua „Wie Sonnenlicht“). Schleifer und Anschlag sind als die gebräuchlichsten Ornamente überall verwendet, wo die Melodik auf sie hinweist. In der Kadenz mache ich vom Schleifer nur dort Gebrauch, wo ihn die Arie selbst bereits anführte. Der Doppelschlag ist wohl die einzige Tonzerlegung, die uns kaum minder geläufig ist, wie den Alten. Schon aus diesem Grunde wird man sich in zweifelhaften Fällen gern für ihn entscheiden. Von der Einführung der Bebung habe ich abgesehen. Einmal ist sie

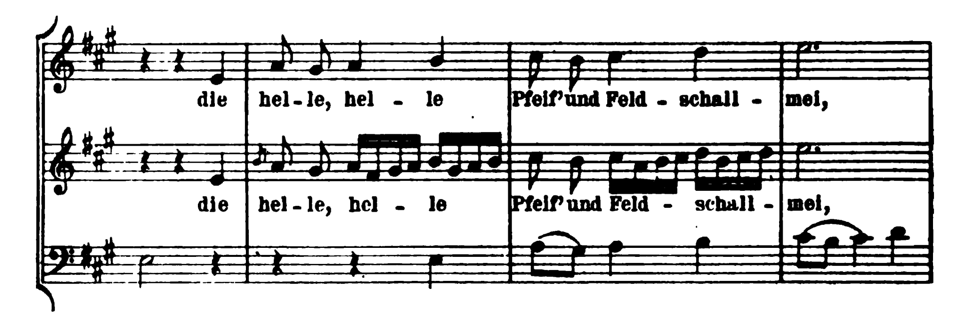
uns fremd geworden, dann aber scheint sie auch im 18. Jahrhundert bereits nur noch als Spezialität einzelner Virtuosen ihren Platz behauptet zu haben. Dagegen sollen alle vom Komponisten ausgeschriebenen Noten gleicher Tonhöhe auf demselben Vokal, wo nicht Zeichen, wie Punkte, oder Punkte mit Bogen, auf ein *staccato* oder *martellato* deuten, leicht angehaucht wiedergegeben werden, wie es Stockhausen,[1]) selbst noch für den Mozartschen Einzelgesang, verlangt:

Samson. Nur diejenigen Gesänge sind vermerkt, die einer Vervollständigung bedürfen. Die regelmäßig in den Aufführungen ausgelassenen blieben gleichfalls unberücksichtigt.

Arie „Ihr Männer Gazas", P. (= Partitur) S. 19. Von den drei Arien, bestimmt den Jubel des Dagonfestes zu schildern, sollte wenigstens eine gesungen werden, wie das Händel verlangte. (Vergl. Einleitung zur Ausg. d. H. Ges. IV.) Man wird sich sicherlich für diese entscheiden, weil sie musikalisch die bedeutendste und in ihrer festlichen Stimmung am besten geeignet ist, den Eindruck des fröhlichen Wesens der Philister zu illustrieren. Es wird geboten sein, die Melodie durch Verzierungen zu beleben. Einzelne Stellen sind offenbar überhaupt nur skizziert. Takt 4, 6, 7, 8, 9. Das Zeichen *tr* bedeutet natürlich einen kurzen Triller, der mit der Hauptnote beginnen muß, damit die Intervalle deutlich hervortreten. Man hat die Wahl zwischen dem Mordent oder Schneller. Takt 13 ff. Das Thema kann unverändert bleiben, höchstens füge man in Takt 16 den Triller auf dem ersten Taktteil *cis* hinzu, entsprechend demjenigen im Ritornell. Takt 35. Auf dem ersten Taktteil kann ein Pralltriller eingefügt werden, wie er in der Wiederholung durch die Violinen, Takt 39, vorgeschrieben ist; kein Mordent, da vier fallende Sekunden vorliegen. Ebenso kann Takt 37 und Takt 41 entsprechend verändert werden. Takt 74 ff. wird das hier wiederholte Thema auszuschmücken sein.



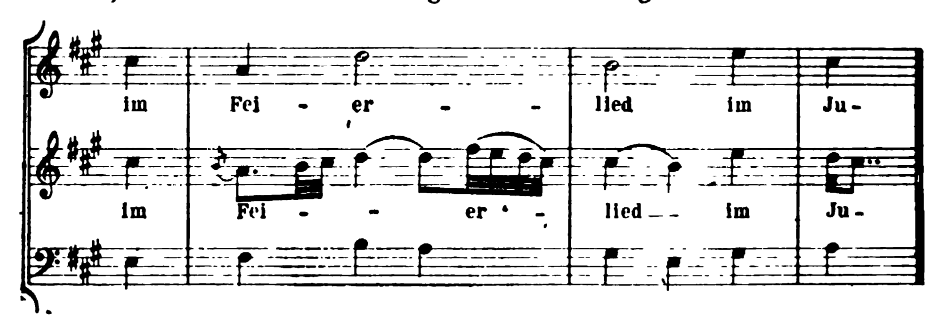
1) Methode.





Takt 94 ff. Lange Triller, mit der oberen Hilfsnote einsetzend. Vor den zwei Sechzehnteilen mit Achtel überall glänzende kurze Vorschläge. Die Wiederholung in den Violinen überall entsprechend verändert.

Takt 101 ff. Hier hat Händel offenbar auf eine Ausgestaltung gerechnet; in der Niederschrift klingt die Stelle eckig.

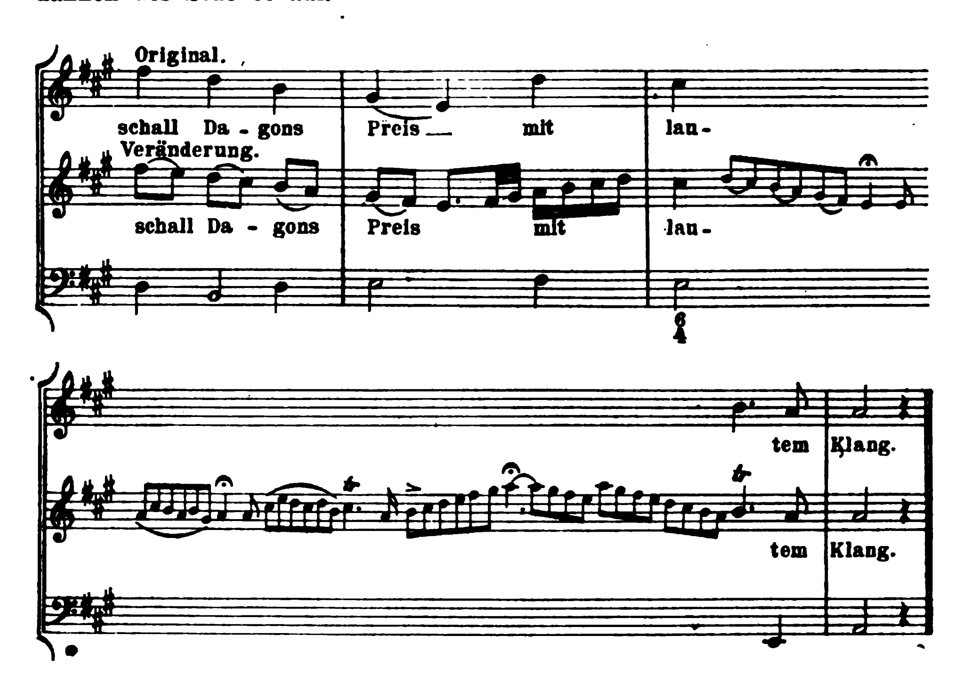


Takt 110. Triller mit Nachschlag auf *h*. Takt 112 und 114. Schneller, bezw. Mordent auf dem ersten, Triller ohne Nachschlag auf dem zweiten Taktteil. Die Koda, Takt 118 ff., kann ein wenig brillanter gestaltet werden durch Einschreibung kleiner Verzierungen, etwa:





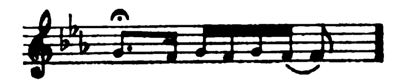
Der Schluß erfordert eine vorbereitende, also an das Zeitmaß gebundene Kadenz, und eine freie, auf dem Quartsextakkord eintretende. Der glänzenden Anlage des Stückes gemäß werden sie reich und virtuos zu gestalten sein. Die hier verzeichnete freie Kadenz nimmt einen Gedanken des Stückes auf.



„O Abbild“, P. S. 41, gehört zu jenen pathetischen Gesängen, die auch die Alten nicht antasteten. Den Schluß hat der Komponist selbst mit einer so ausdrucksvollen Wendung ausgestattet, daß auch hier alles unverändert bleibe. Vielleicht kann man auf dem Quartsextakkord noch einmal die aufseufzende Figur des Stückes, Takt 47/48, einschalten.



Der Triller des vorhergehenden Taktes sollte die Vorhaltsnote, *g*, ein wenig halten, und dann eine ganz kurze Sekundenbewegung anschließen; also ein Triller *avec appuy*:



Tief dunkle Nacht, P. S. 46. Den Pralltriller des ersten Taktes würde ich Takt 6 der Gesangsstimme nicht beifügen. Diesem edelsten aller Klagelieder frommt die schlichteste Ausführung. Auch der Versuchung Takt 14 und 15 vor *c* (Licht) bezw. *h* (Schein) Vorhalte anzubringen, gehe man deshalb aus dem Wege. Will man Takt 32 eine Kadenz anbringen, so darf sie nur aus wenigen Noten bestehen, und muß dann einen motivischen Gedanken wiederholen. Etwa



„Dein Heldenarm“, P. S. 63. Auch hier hüte man sich die, Triller und Schleifer des Ritornells auf die Gesangsstimme zu übertragen. Dem Ausdruck väterlichen Stolzes würden sie nicht entsprechen. Das Tempo ist kein modernes Allegro! Nach der oben verteidigten Ansicht sind die reichen Koloraturen *legato* zu singen. Eine Kadenz ist hier angebracht. Auch sie muß auf die Thematik des Stückes Bezug nehmen, kann also lauten:



Im zweiten Teil (Largo) kann man einige lange Vorschläge einfügen, Takt 5 *g* vor *fis* als halbe Note, Takt 11 *c* vor *b* als Viertel. Eine Kadenz könnte nur die Stimmung der Trauer abschwächen. Höchstens ist eine kurze Formel gutzuheißen, wie



von *f* nach *b* ein Portamento!

„Warum liegt Judas Gott im Schlaf“, P. S. 72. Dieses Gemälde, „visionärer Phantasie“ (Kretzschmars Führer II 2, S. 75), ist so weitläufig ausgeführt, daß wir eher eine Vereinfachung als Zusätze wünschen. Doch

widerspräche es der ganzen großen Anlage der Arie, wollten wir sie ohne Kadenzen vortragen. Ich schlage für den Schluß des ersten Teiles (S. 79) eine Anlehnung an die Begleitungsfiguren in folgender Form vor:

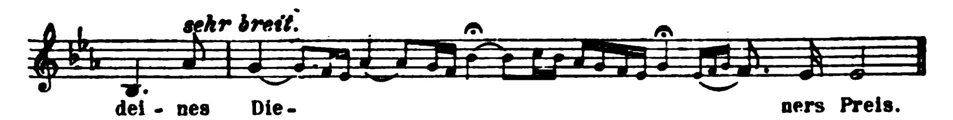


Und für den Schluß eine kurze Phrase, angelehnt an ein Melisma der Arie.



„**Und bange Ewigkeit**", P. S. 91. Man sollte wenigstens den ersten Teil (13 Takte) dieses Gesanges, der der Todessehnsucht Samsons so ergreifenden Ausdruck verleiht, nicht eliminieren, schon um der eigenartigen, der heutigen Zeit fremden und doch so wundervollen Manier der wiederholten gehauchten Note (Takt 1—3) wegen. Takt 3 und 6. Doppelpralltriller von oben. Takt 8, 9 großer Schwellton.

„**O komm, Du Gott des Heils**", P. S. 109. An den reinen Konturen dieses unvergleichlichen Gebetes hat wohl auch keiner der alten Sänger zu rühren gewagt! Eine kurze, dem 18. Takt thematisch entnommene Kadenz kann die Steigerung der letzten Takte des Schlusses aufhalten, bevor sie verläuft:



„**Verlassen weilt**", P. S. 121. Der Gesang der eitlen und leichtfertigen Delila benutzt ein tonmalendes Motiv, das Girren der Taube, die „sanft ihr Leid klagt". Die Sängerin wird durch koketten Vortrag und reiche Ornamentik nachzuhelfen haben. Es erscheint vor allem nötig, die in der Violinstimme angedeuteten, tonmalenden Verzierungen auf die Gesangsstimme zu übernehmen. Das Thema, Takt 2, trägt die Bezeichnung: *tr.* **Chrysander** gibt ihm in der **Händel**-Ausgabe die Deutung eines doppelten Mordenten, dessen letzte Note ausgeschrieben ist. Er trifft das Richtige. Diese Figur entspricht am besten dem „Girren der Taube". Man darf nicht einwenden, daß es unerfindlich sei, warum die letzte Note der Verzierung mensuriert notiert sei. Diese Art der Notierung ist durchaus gebräuchlich. **Caldara** vermerkt in einer Arie des Giuseppe seines Oratoriums „*Gesù presentato nel Tempio*" die gleiche Figur in der-

selben Weise. Daß sie so und nicht anders auszuführen, ergibt sich aus den Violinstimmen, wo sie ausgeschrieben ist. Die Stelle lautet:



Unsere Stelle lautet also:



In der Praxis hört man meist einen Schneller, der sicher falsch ist. — Takt 3. Ein Triller auf *a* mit der oberen Hilfsnote einsetzend, ohne Nachschlag. Takt 5. Der Vorschlag *cis* nach der Regel lang, als Achtel. Takt 9. Wieder Mordente wie in Takt 2. Takt 11. Der Vorschlag der Regel gemäß, kurz, jambisch. Takt 12. Die Mordente sind hinzuzufügen. Takt 13. Ein kurzer, jambischer Vorschlag *c*, vor dem ersten Taktteil. Takt 14. Mordente auf Taktteil 1 und 2, ein kurzer jambischer Vorschlag *e*, vor dem dritten Taktteil. Takt 19. Ein langer Vorschlag *e* vor *d*



Takt 20. Ein springender Vorschlag vor dem ersten Taktteil, etwa als Achtel.



Takt 22 und 23. Hier ahmen die Violinen der Singstimme nach. Da jene das Zeichen des Mordents tragen, kommt er auch dieser zu; aus dieser Stelle ergibt sich, daß Händel überhaupt für dieses Stück auf die Ergänzung des Mordents durch die Sängerin überall gerechnet hatte.

Takt 23. Kurze Vorschläge *h*, vor dem ersten und zweiten Taktteil. Takt 24. Ein Doppelschlag.



Takt 26 bis 29. Echoeffekt! Die Wiederholung in der Singstimme durch Vorschläge beleben, und den Schluß des Teiles höher legen, wenn die Tiefe der Sängerin Schwierigkeiten macht. Auch eine kurze vorbereitende Kadenz ist am Platz:

Takt 29 ff.

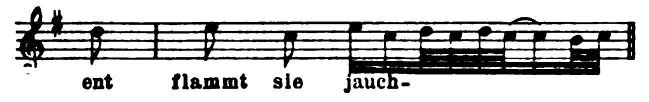


Takt 40. Vor dem dritten Taktteil ein langer Vorschlag, *g*, als Achtel, Mordent in der Violinstimme. Takt 41. Mordente in der Singstimme. Echo. Takt 42. Kurze Vorschläge, entsprechend Takt 43.



Takt 44 und 45. Echo; kein Zusatz. Takt 47—50. Große dynamische Steigerung. Auf die Viertelnoten kann man einen Triller legen, so daß eine *catena di trilli* entsteht. Doch müssen die Hauptnoten am Schluß des Trillers ausgehalten werden, damit die Melodie, *c, cis, e, g* deutlich hervortrete. Pralltriller auf dem *g* des dritten Taktteiles in Takt 50. Takt 53. Triller auf *fis* (sanft). Takt 56. Die Vorschläge in den Violinen gelten ein punktiertes Sechzehnteil, analog Takt 25.

Den nun folgenden Teil bis zum Schluß in *C* Takt 70, rate ich nicht zu verzieren, weil die Stimme sich der Begleitung, welcher die tonmalende Aufgabe zufällt, unterzuordnen hat. Takt 77. Wieder Mordente. Takt 84. Hier würde ich an dem Mordent nicht festhalten, sondern einen raschen energischen Pralltriller ausführen, der das „jauchzend“ besser kennzeichnet. Die Figur des Mordent ist schon zu oft dagewesen, um dem kräftigen Aufschwung dieser Stelle den nötigen Glanz zu geben. Also Pralltriller mit Nachschlag:



und so überall, wo sie wiederkehrt. Takt 87. Langer Triller. Takt 88.

Doppelter Pralltriller. Takt 89 und 90 bedürfen durchaus frischwirkender Zusätze, etwa:



Takt 92.



Takt 94. Die Kadenz, die in einer solch virtuos angelegten Arie nicht fehlen darf, wird am besten das Motiv, durch welches das Wort „jauchzen" charakterisiert war, noch einmal anbringen.



„Vertrau o Samson", P. S. 134. Dieser zweiten Arie der Dalila, einem Tanzlied, ist bis auf wenige Vorschläge nichts beizufügen. Der da capo-Teil ist bereits vom Komponisten durch die Hinzuziehung einer zweiten Stimme ausgesetzt. Man beachte die Echostellen.

„Die flücht'gen Freuden", P. S. 142, wird man auslassen können. Diese Arie trägt nichts Neues zur Charakteristik der Dalila bei.

Duett: Treuloser du! P. S. 147 muß notengetreu gesungen werden.

„Nein solch ein Kampf", P. S. 165. Die Melismatik dieser Arie des Harapha ist ein Meisterstück der Charakteristik. Wenn er sieht, in welchem Zustande der Held der Israeliten sich befindet, schlägt er einen durch seine Lustigkeit beleidigenden Ton an. Er hält Samson nicht mehr für einen ebenbürtigen Gegner. Das ist in den Koloraturen zum Ausdruck gebracht. Das Bewußtsein seiner Kraft, die herablassende, verächtliche Behandlung des Gegners treten am deutlichsten hervor, wenn der Sänger sie martelliert, hier also von der regelmäßigen Bindung der Noten absieht, und, in der Art der Alten, stößt. Wesentliche Veränderungen vorzunehmen, empfiehlt sich nicht. Offenbar hat Händel hier, wo er die Koloraturen in den Mittelpunkt der ganzen Behandlung gestellt hat, auch das ausgeschrieben, was er vorgetragen wissen wollte. Wenn man aber zusetzt, oder umlegt, muß es überall im Geiste und im Dienste der Charakteristik geschehen. Deshalb kann hier auch die Wiederholung nicht wesentlich verändert werden. Die Kadenzen sind bassierende, bleiben

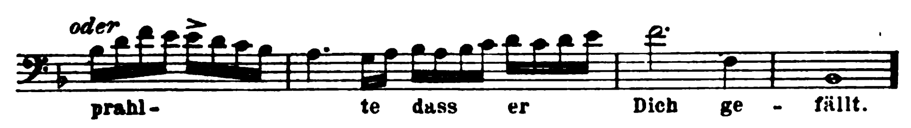
also unverändert. Für das da capo notiere ich folgende Veränderungen, die eine sehr bewegliche Baßstimme und kein Allegro im modernen Sinne voraussetzen:

Takt 21.



Takt 30. Takt 57 und 58.





Duett: „Geh, Feigling unverweilt". P. S. 175. Hier dürfte eine thematische Kadenz am Schluß der kraftvollen Verteidigung Samsons zugute kommen. Etwa:



„So wenn die Sonn'", P. S. 219. Diesen wundervollen Gesang, der die Tonmalerei der älteren Schule zur höchsten Vollendung heranführt, sollte man nicht auslassen. Etwaige Veränderungen müssen überall der tonmalenden Absicht gerecht werden. Man hüte sich, die Intervallenschritte der Takte 25—28 und 42—43 durch verbindende Töne zu verwischen; denn sie charakterisieren die Textworte: „entfliehen die nächt'gen Geister bleich". Der lange Ton *g*, Takt 31—32, ist nicht etwa anzuschwellen; das widerspräche dem Sinne des Textes und der Komposition völlig! Folgende Veränderungen sind am Platz: Takt 12. Vorhalt *es* vor *d*:

ent - taucht

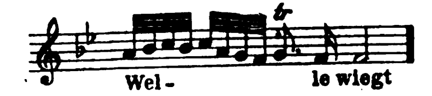
Takt 13. Kurze Vorschläge, *es* und *d*, vor dem ersten und dritten Taktteil. Takt 14. Langer Vorschlag und Anschlag.



Takt 16 bis 18. Echoeffekt. Takt 20. Doppel-Mordent auf *b*.



Takt 22. Kleine Kadenz im Zeitmaß:

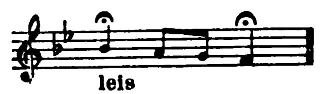


Takt 34. Ein Doppelschlag.



Takt 46. Langer Vorschlag *es*, als Viertel vor *d*, das auf die Pause fällt.

Takt 48. Die Fermate kann durch einen kleinen Gang ausgefüllt werden, etwa:



Takt 50. Der Schluß kann entweder durch einen langen Vorschlag *b*, vor *a*, oder durch eine kleine Figur, etwa einen Doppelschlag eingeleitet werden.



Die Vorschläge in den Violinen Takt 54 und 55 sind nach der Regel lang, die Hauptnoten auf die Pausen. Die Triller entsprechend lang.

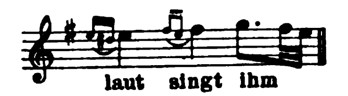
„Gott Dagon hat den Feind gefällt“, P. S. 232. Wieder eines jener anmutigen, heiteren Tanzlieder, mit denen Händel die Götzendiener zeichnet. Der erste Teil wird notengetreu wiedergegeben, wie ihn der Chor später aufnimmt. Im Mittelsatz und in der Wiederholung frommt ihm eine der ausgelassenen Fröhlichkeit der Philister angemessene Auszierung.

Takt 48. Triller auf *a*. Ebenso Takt 84. Takt 89 bis 92 je einen kurzen Vorschlag vor der ersten Note, von oben, also *fis*, *c*, *fis*, *a*.

Takt 94 und 95.



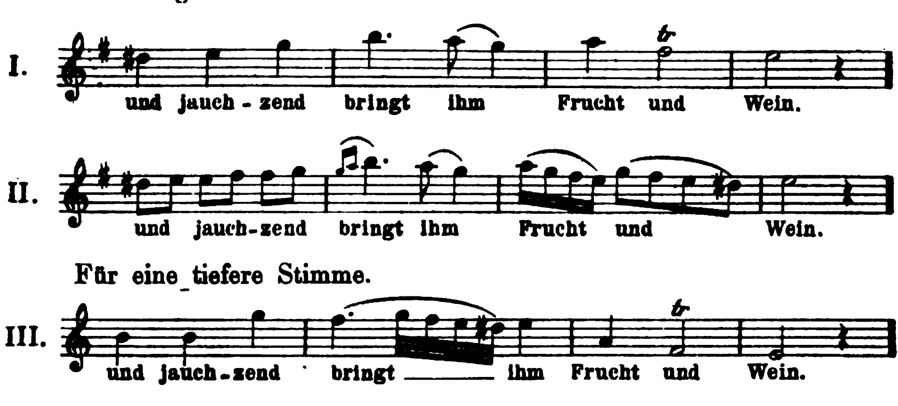
Takt 96. Mordent auf *dis*. Takt 102. Mordente und Nachschläge.



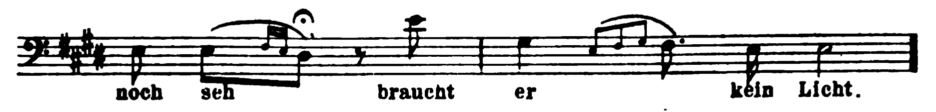
Takt 104. Triller auf *a*, ohne Nachschlag.
Takt 106:



Takt 114. Die Kadenz kann hier nur im Zeitmaß erfolgen. Man kann etwa folgendermaßen variieren:



„Wie willig trägt mein Vaterherz“, P. S. 244. An diesem rührend herzlichen, und doch so männlich grundierten Gesange, zu dessen Charakteristik ich auf Kretzschmar, Führer II 2, S. 81 verweise, hat wohl noch kein Sänger zu ändern gewagt! Nur am Schluß ist bei der Fermate auf *dis* ein langer Vorschlag, dem ein Nachschlag angefügt werden kann, und im Schlußtakt selbst eine kleine Ausschmückung, etwa ein langsamer Doppelschlag von unten vorausgesetzt.



„Kommt, all ihr Seraphim“, P. S. 269. In den Schlußgesängen wendet sich Händel von der Trauer um den Helden ab und der Zukunft des Volkes zu. Der Preis des Herrn, der alles zum besten gefügt, kommt zunächst in dieser Arie zum Ausdruck. Sie fußt in ihrer Anlage, und durch die Mitwirkung einer konzertierenden Trompete, in dem Stil der Venetianer, des Scarlatti, der dieses Instrument wiederholt in derselben

Funktion verwendet, und des italienischen Oratoriums (vgl. E 60). Wenn aber dort äußerliche, auf klangliche Wirkung berechnete Tonmalerei vorwiegt, so ist hier alles Ausdruck: Jubel, Zuversicht in Gottes Führung. Die Auszierungen mögen sich von aller Kehlvirtuosität fernhalten, und nur hier und dort hellere Lichter durch kleine Verzierungen aufsetzen.

Takt 9 und 10. Kurze Vorschläge von oben vor dem *cis* des dritten Viertels, und dem *e* des ersten Achtels im Takt 10.

Takt 19. Kurzer Vorschlag, *g*, vor *fis*, dem ersten Taktteil, ein Anschlag auf dem letzten Taktteil.



Takt 20 u. 21. Kurze Vorschläge von oben vor jedem Achtel mit folgenden Sechzehnteilen.

Takt 32. Kurzer Vorschlag vor dem zweiten Taktteil, Triller auf dem *e* des dritten Taktteils.

Takt 33 entsprechend.

Takt 35. Eine Kadenz mit Benutzung einiger Motive.



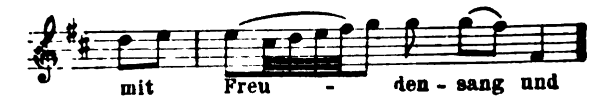
Takt 39. Kurzer Vorschlag vor *cis*, dem dritten Viertel. Takt 40. Pralltriller auf dem ersten Viertel.

Takt 61.



Takt 63. Langer Vorschlag, *e*, als ein Viertel, vor *dis*.

Takt 65.



Takt 69.



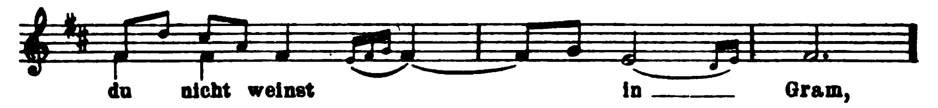
Takt 73. Kleine Ausschmückung im Zeitmaß.



Josua. „O Held der Weisheit“, P. S. 17. Die Baßstimme ist hier auf weite Strecken in sehr alter, dem 17. Jahrhundert geläufiger Art, an den Continuo gebunden. Schon aus diesem Grunde verbieten sich Veränderungen. Aber auch dort, wo sie selbständig geführt ist, drücken die großen Intervallenschritte und aufsteigenden Triolengänge Calebs Freude über Israëls Macht so charakteristisch aus, daß sich jede Abweichung verbietet. Die Kadenzen, als baßierende, tragen gleichfalls zu der kräftigen Haltung des Ganzen bei, und bleiben unverändert. Nur am Schluß des Mittelsatzes, F dur, dürfte eine ganz kurze Kadenz, die auf das Stück Bezug nimmt, angebracht sein, etwa:



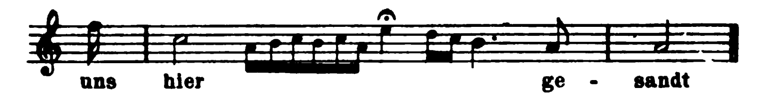
„O, wer erzählt“, P. S. 21. Dieser bedeutendere Gesang gedenkt im ersten Teil in schlichten Tönen der Trauer der egyptischen Knechtschaft, und preist im zweiten die frohe Gegenwart, von dem lieblichen Anblick des Jordan ausgehend. Dort gebietet die Stimmung größte Einfachheit des Vortrages, hier ist tonmalerisch den Streichern eine so reich ausgesetzte Aufgabe gestellt, daß sich die Singstimme ganz in ihren Dienst zu stellen, und auf eigene Zutaten zu verzichten hat. Es genügen deshalb folgende Ergänzungen: Takt 6. Ein Vorschlag *h*, ein Viertel. Takt 12. Ein Vorschlag *a*, ein Viertel, die Hauptnote *g* auf die Pause. Takt 22. Vor die Hauptnote *ais* ein Vorschlag *h* als Viertel. Takt 23 bis 26. Hier hat Händel offenbar auf eine gesangliche Ausschmückung gerechnet. Die Stelle klingt, wie sie steht, ein wenig kahl. Wenigstens müßte das dritte *fis* eine ausdrucksvolle Figur, am besten einen Doppelschlag erhalten; also etwa:



Kadenzieren würde ich nur den Schluß, Takt 118, mit einer kurzen, thematischen Phrase:



„Weil Kidrons Bach“, P. S. 37. Diese erste Arie Josuas benutzt tonmalerische Motive. In der Art des Scarlatti, anderer Italiener und Keisers wird der Vordersatz: „Weil Kidrons Bach nach Jordans Tal die Silberwelle rollt, so lang der Sonne Flammenstrahl auf Kanaan streut sein Gold“, zu einem weit ausladenden ersten Teil mit dem Schluß in der Parallele C dur benutzt, der tonmalerisch angelegt ist. Und doch bedarf es nicht erst des sprachlichen Nachsatzes im Mittelsatz, um herauszufühlen, daß Josua die ernste, energische Mahnung aussprechen will, Gott zu danken, der Israel dieses Land anwies. Wenn bei den Italienern vielfach solche tonmalenden Sätze äußerlich wirken, weil sie keinen Zusammenhang mit dem Hauptgedanken suchen, so ist hier alles aus einem Gusse, und der tonmalende Teil steht mit dem im Nachsatz, dem Mittelsatz der Arie, ausgesprochenen Grundgedanken in schönster Harmonie. Der erste Teil ist in allen Stimmen so fest gefügt, daß ihre Beziehungen nicht durch Ornamente gelockert werden dürfen. Eine Kadenz ist zu unterlassen, da alles auf den Einsatz des Mittelteiles, mit dem sprachlichen Nachsatz, hindrängt! Hier wird dieser nun durch die auf einen Ton festgelegte Singstimme mit besonderer Feierlichkeit ausgesprochen. Die Stelle muß natürlich völlig unverändert bleiben! Der nun folgende Teil ist, wie überhaupt die Mehrzahl der Gesänge dieses Oratoriums, so reich koloriert, daß man eher zu vereinfachen als zuzusetzen wünschte. Nach dem tonischen Schluß in A moll folgt sogar, in der uns bekannten italienischen Manier, eine Koda, die einen wichtigen Gedanken nochmals anführt. Deshalb empfiehlt es sich, hier die freie Kadenz ganz fortzulassen, oder doch auf einige Noten zu beschränken, etwa zu singen:



„Hehres, holdes Wesen sprich“, P. S. 44. Larghi pathetischen Stils stehen außerhalb des Veränderungsrechtes des Sängers. Eine präzise Einhaltung der Notenwerte ist anzuraten. Die Triller der Violinen sind als scharfe, energische Pralltriller gedacht. Keine Kadenz, höchstens eine abschließende Formel, die ein Motiv der Arie anführt, etwa:



„Auf, Israël, auf“, P. S. 49. In diesem mächtigen Kriegsgesang zeigt Händel, wie die Koloraturen einer kräftigen Stimme auch mit der schlichtesten Begleitung — sogar die sonst für diesen Zweck benutzten

Trompeten fehlen — begeisternd und anfeuernd wirken! Der Gesangspart ist so ausgiebig koloriert, der da capo-Teil so vollständig gesetzt, daß an eine nennenswerte Umdeutung nicht zu denken ist. Den ersten Teil, der den Schluß in der Dominante *f* bildet, kann man wirkungsvoll mit einem raschen, energischen Doppelschlag von unten verzieren.



Den Endschluß hat Händel durch die Bezeichnung adagio vor einer weit ausladenden, brillanten Kadenz behütet, die hier, wo ein langes Melisma unmittelbar vorausgeht, übel angebracht wäre. Er kann also unverändert vorgetragen werden. Will man verändern, so genügt eine kurze Phrase, die dem Sänger Gelegenheit bietet, seine Höhe zu zeigen, etwa:



„Horch, s'ist der Vögel Morgenschlag", P. S. 64. Einer jener wundersamen Gesänge, auf tonmalender Grundlage, wie sie A. Scarlatti, Keiser, G. Bononcini, u. a. vorgebildet hatten, und die ihre höchste Vollendung in Händels Oratorien fanden. Sie gaben Sängern und den konzertierenden Instrumenten freien Spielraum für ihre Kunst des Veränderns, vorzüglich im da capo. Der erste Vortrag wird sich im wesentlichen an die Niederschrift halten, und nur hier und da einen Vorschlag anbringen. Auch im Mittelsatz scheinen nur einige Stellen, die notengetreu etwas steif klingen, auf eine Vervollständigung zu rechnen:

Takt 80/81.



Takt 83 ff.



Takt 86 wie 83.

Takt 88. Takt 93/94.



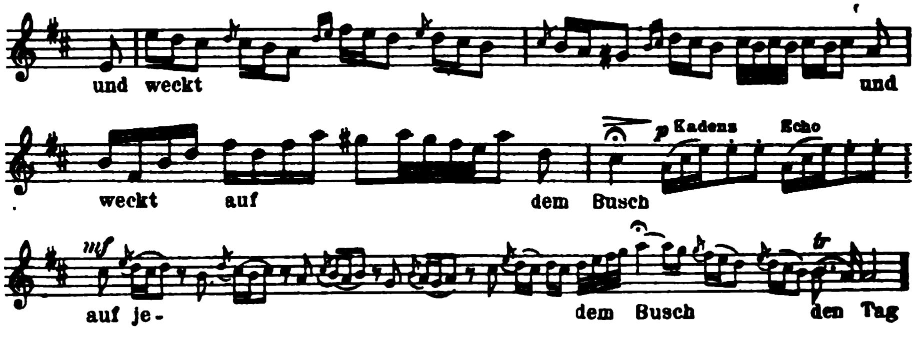
Da capo Teil. Bis Takt 24 unverändert. Takt 25, 27 kurze jambische Vorschläge von oben vor den Sechzehnteilen mit anschließendem Achtel.

Takt 28.



Takt 29, 30 ff. Wieder kurze Vorschläge, wie Takt 25/27. Auf dem langen Ton *e* ein Triller.

Takt 33 ff.



Takt 53 auf *d* ein langer Triller.

Takt 57 ff. Mordent, entsprechend der Instrumentalfigur Takt 58.





Duett: „Es rauscht der Strom", P. S. 70. Bedarf nur einer an ein Hauptthema anknüpfenden Kadenz am Schluß, etwa:



„Seht, die Flamme, wie sie rast", P. S. 97. An den tonmalerisch überaus eindringlichen Melismen ist eine Veränderung ausgeschlossen. Für eine hohe, bewegliche Baßstimme können folgende Umlegungen wirksam sein.



„All irdischer Stolz", P. S. 102. In Achsas kindlich frommer Weise spricht sich festes Gottvertrauen aus. Ihr wird größte Schlichtheit der Melodie und des Vortrages am vorteilhaftesten anstehn. Deshalb unterbleibt hier am besten jeder Zusatz. Die Kadenz vermeide gleichfalls jede bravouröse Wendung. Am besten, wenn sie den schönen musikalischen Gedanken „der stärkste Fels ist festes Gottvertrauen" noch einmal anführt:



„Auf, in neuem Kampfesmut", P. S. 118. Diese Arie, mit der Josua den Mut Jsraels aufzurichten sucht, dünkt mir, wenig gelungen. Ich finde die Melodik schwächlich, ja das Thema nichtssagend, fast trivial.

Vor allem vermisse ich den Ausdruck der Energie, an der sich die Entmutigten aufrichten sollen. Ich schlage eine Kürzung durch einen Sprung von Takt 34 auf Takt 72 vor, der sich an jenen gut anfügt. Eine Kadenz unterbleibt, da der Chor die unmittelbare Fortsetzung bildet.

Takt 31 und 33 wird ein energischer Schleifer vor dem *fis* des dritten Viertels die Melodie heben. Ebenso Takt 87 vor dem ersten Taktteil.

„Kämpft der Held“, P. S. 127. Diese Gavottenweise ist ein Kriegs- und Liebeslied, das durch seine frische, kernige Melodie wirken soll. Verzierungen verbieten sich so von selbst. Bei der Wiederholung des Themas Takt 28 kann man den Nachschlag, den die Instrumente, Takt 4, aufweisen, Takt 40 und 41 die Pralltriller einfügen, die die Instrumente, Takt 39 und 40, vormachen. Takt 58, ein kurzer Vorschlag von oben vor dem *a* des dritten Taktteils. Takt 66 vor der Fermate auf dem letzten Takttteil ein Doppelschlag.



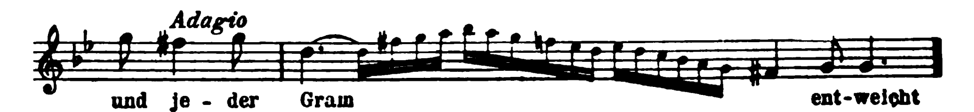
„Wie Sonnenlicht“, P. S. 132. Diese Arie gehört nicht zu den wertvollen Nummern der Partitur, und kann fortbleiben. Führt man sie aus, so erinnere man sich an Tosis Ermahnung, Sizilianen unverändert zu lassen! Takt 2 scheint mir weder ein Mordent, noch ein Pralltriller zu passen, weshalb an einen verbindenden Doppelschlag zu denken ist, den ich auch auf das Gesangsthema, Takt 3, übernehmen würde.



Takt 9. Ein Vorschlag *d*, vor der ersten Note. Takt 10 ein Nachschlag *g*, nach dem *f* des vierten Achtels.

Takt 13. Ein kurzer, aber betonter Vorschlag *c*, vor dem *b* des siebenten Achtels. Ebenso Takt 14.

Takt 19 wieder ein Doppelschlag, wie Takt 3. Takt 21 ein Schleifer *d, es* zu dem *f* des siebenten Achtels. Kadenz in Anlehnung an die wiederholt in den Violinen verwendeten Skalen:



„Völker, die den Ruhm erstreben“, P. S. 138. Der kraftvolle Gesang Othniels führt einen ausdrucksvollen Schleifer mit sich. Er ist im

Ritornell Takt 2 und Takt 36 als punktierter, später überall unpunktiert notiert. Es darf hier angenommen werden, daß Händel eine gleichmäßige Ausführung des Themas gewünscht hat, da es sich nicht um Abweichungen handelt, die, wie bei andern Verzierungen, in der besonderen Eigenart der Menschenstimme einerseits, des Instrumentes andrerseits beruhen. Deshalb sollte der Schleifer überall so gesungen werden, wie ihn die Violinen im Ritornell vorspielen, nämlich mit Betonung der ersten Note, die eine zeitliche Kürzung der zweiten bedingt. Ich erinnere an die Ausführungen Agricolas, die zeigen, daß in der Gestaltung des punktierten Schleifers dem Geschmack und der ästhetischen Würdigung ein großer Spielraum gelassen ward. Also:

Takt 7.



Sicherlich gewinnt so der Ausdruck an Energie.

Takt 18. Ein Pralltriller von oben. Takt 24 ff. Die sechsmalige Wiederholung derselben Phrase ist auffallend. Vielleicht soll sie das Wort „Treue" als Charaktereigenschaft der Beständigkeit schildern. Trotzdem würde ich vorschlagen vor der zweiten Wiederholung in der Singstimme, also auf dem letzten Achtel des Taktes 24, einen kurzen Vorschlag *f* vor der Hauptnote *es* einzuschieben, und ihn in der Nachahmung in der Violine, Takt 25, zweites Achtel, wiederum anzubringen. In der Kadenz, Takt 35, würde ich eine Wiederaufnahme der bereits allzuoft gehörten Themen vermeiden und nur, im Anschluß an die (Takt 33) vorangegangene Violinfigur eine Zerlegung des Quartsextakkordes in ein Arpeggio empfehlen. So wird die Sentenz am nachdrücklichsten veranschaulicht.



„Selig, dreifach selig", P. S. 165. Auch diese Arie, dramatisch ohne weiteres zu entbehren, darf auch vom musikalischen Standpunkt aus geopfert werden. Im da capo kann man der freudig gehobenen Stimmung Rechnung tragen, und einige Ornamente zusetzen, auch die Kadenz reich gestalten.

Takt 14.



Die Koloraturen, Takt 15 und 16, sind thematische Hauptgedanken, dürfen also nicht verändert werden. Nur am Ende eine Verbindung zum folgenden:



Kadenz (dominantisch)



oder mit Benutzung eines anderen Gedankens



Der Mittelsatz bleibt unverändert. In der Kadenz kann man zusetzen



„Soll ich in Mamres Segensaun", P. S. 171. An diesem einfachen, und doch in jeder Wendung eindringlichen Tonstück darf keine Note verändert werden. Takt 11/12 empfiehlt sich der Händelausgabe gegenüber eine Textänderung in: „soll ich mit Abram" statt „mit Abraham". Am Schluß eine *messa di voce*, die bassierende Kadenz bleibt unverändert.

„Gefahren, umringt mich", P. S. 177. Dieser kraftvolle Gesang muß von einer konsonantisch exakten Deklamation getragen werden. Veränderungen sind nirgends am Platz. In der Repetition mag man den Schluß durch Höherlegung und Einführung einer vier Takte vorher stehenden kurzen Passaggie wirkungsvoller gestalten.



„O, hätt ich Jubals Harf", P. S. 188. Wie die voraufgegangene Weise „Seht den Sieger ruhmgekrönt", beruht auch dieser glänzende

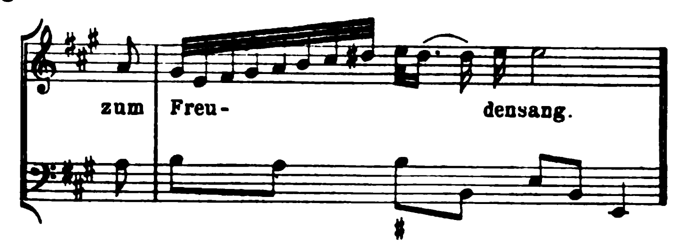
Gesang auf durchaus volkstümlicher Melodik. Vielleicht hat Händel deshalb auch die zweiteilige Form gewählt, und die Repetition vermieden, die zu seiner Zeit sicher zu einer bravourösen Ausgestaltung durch die Sängerin eingeladen hätte, welcher der Charakter des Stückes nicht entsprach. Aus diesem Grunde empfiehlt es sich, mit Zutaten sparsam zu verfahren, wenngleich sie die freudige Stimmung sowohl, als der Hinweis auf „Jubals Harf" nahelegen. Man kann allenfalls folgende Veränderungen wagen:

Takt 16 kann auf den punktierten Rhythmus der Parallelstelle des Ritornells, Takt 6, hinweisen, Takt 17 ein Triller.



Takt 20/21. Kurze Vorschläge von oben vor den Sechzehnteilen mit anschließendem Achtel.

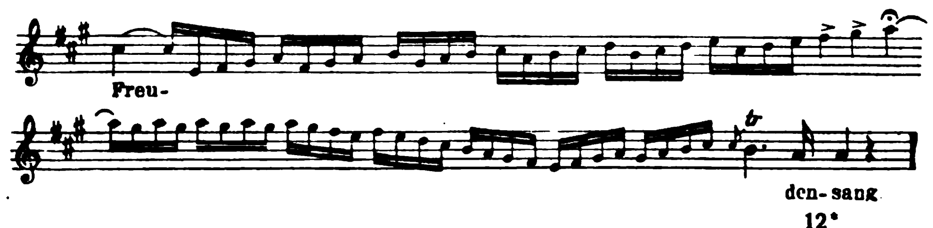
Takt 29. Der Schluß kann durch eine Passaggie im Zeitmaß frischer gestaltet werden.



Takt 38 ff.



Takt 49. Textlich und musikalisch rechtfertigt sich die Verlegung der Hauptkadenz an diese Stelle. Die hier gegebene Passaggie betont, unter leichter Anlehnung an den motivischen Inhalt, die überströmende Freude der Achsa, die sich über das Wort hinaus, nur in jubelnden Tönen auszusprechen vermag. Wenn irgendwo, so ist hier eine Sängerkadenz am Platz:



Dagegen wird die Endkadenz der ruhigeren Haltung des letzten Teiles entsprechend (Doch schwach nur singt den Dank mein Lied!) kürzer und weniger glänzend zu halten sein. Die folgende benutzt den hier stärker hervortretenden Rhythmus:



Kapitel III.

Joh. Seb. Bach.

J. S. Bach lehnt sich entschiedener als die Mehrzahl seiner Zeitgenossen an die Vergangenheit der deutschen Kirchenmusik an. Auch der Einzelgesang bleibt selbst dort, wo er italienische Formen annimmt, in seiner Wesenheit deutsch. Bei der Besprechung der älteren kirchlichen Vokalmusik in Deutschland war darauf hingewiesen, daß sie, im Gegensatz zu den Italienern, nicht so sehr im Gesange, als in der Orgel den maßgebenden Tonkörper sah, so daß jener durch diese geformt und gefärbt erschien. Darf man bei der italienischen Oper an eine in strahlendes Sonnenlicht gebadete südliche Landschaft denken, so gleicht diese Musik, die in Bach ihren unüberschrittenen Höhepunkt erreichte, dem Innern eines hohen, gotischen Domes, dessen Konturen ein durch farbige Fenster eintretendes mildes Licht mehr ahnen, als deutlich erkennen läßt. So resultiert die Stileigentümlichkeit des kirchlichen Sologesanges Bachs nicht aus jener unmittelbar dem hellen Sonnenlicht des italienischen Gesanges entflossenen, sondern aus einer durch die Ausdruckseigenart der Orgel hindurchgegangenen Belichtung. Wenn Spitta[1]) ausführt, es habe außerhalb Bachs Absicht gelegen, „jenen leidenschaftlichen Zug im Gesange stark hervortreten zu lassen", weil er bei der Besetzung der Solopartien durch Knabenstimmen auf denjenigen Grad künstlerischer Reife nicht rechnen konnte, um den Empfindungsgehalt seiner Arien zum Ausdruck zu bringen, so ist die Tatsache sicherlich richtig, der Grund aber unzulänglich. Er ist vielmehr im Wesen der Bachschen Vokalmusik gelegen. Ein wundersamer Schleier ist über sie ausgebreitet, der nichts ganz verbirgt, und doch alles in Halbdunkel taucht, den Übergang von Licht zu Schatten sanft abtönt, jede Schärfe ausgleicht. Es ist die Milde des Glaubens, die stille Frömmigkeit einer kindlich reinen Seele, die Weisheit

[1]) J. S. Bach II, S. 140.

des glaubensstarken Christen, die das Hervortreten stark persönlichen Empfindens zurückweist.

Daß sich ein so geartetes Kunstgebilde einer Behandlung völlig entzog, die selbst in dem grellen Theaterlicht der italienischen und deutschen Oper nur geteilten Beifall fand, bedarf demnach kaum einer weiteren Begründung. Aber auch die technisch-musikalische Arbeitsweise Bachs stand zu ihr in größtem Gegensatz. Sein Gesangspart ist überall ein integrierender Bestandteil eines häufig recht komplizierten, immer aber festgefügten Ganzen. Selbst wo er es bei dem zeitgebräuchlichen da capo beläßt, verbieten sich wesentliche Veränderungen so von selbst. Aber er baut seine Arien in der größeren Überzahl aus und arbeitet auch die Wiederholung völlig durch, wie es noch die älteren italienischen Meister, ich denke an Monteverdi, Cesti und Provenzale, taten, so daß auch hier jeder Sängerwillkür vorgebeugt ist.

Was nun zunächst das Rezitativ betrifft, so stimme ich mit Spitta[1]) dahin überein, daß es sich hier nur um die Einfügung von Accenten im Sinne der Telemannschen Lehre handeln kann; andere Verzierungen hat er überall ausgeschrieben, so daß an eine Umdeutung, wie sie Agricola-Hiller wünschen, nicht zu denken ist. Meine Bearbeitung der Rezitative der Matthäus-Passion beruhen auf dieser Anschauung. Wir werden aber auch in der Anbringung der Accente nicht überall Telemann folgen. Zahlreich sind die Stellen, an denen der Accent abschwächend und matt wirkte, vorzüglich, wo die Erzählung lebhaft erregt wird, oder wo ein dramatischer Vorgang markigen Vortrag verlangt, wie etwa in dem Bericht des Evangelisten „Und der Vorhang des Tempels zerriß" in der Matthäus-Passion. Auch von der Telemannschen Regel, den Accent selbst dort anzubringen, wo er gegen die Gesetze der Harmonie verstößt, werden wir absehen, vor allem aber ihn dort meiden, wo er die Überraschung einer frei eintretenden Dissonanz vereitelte.

Für die Arien Bachs könnte man an eine von der Notierung abweichende Ausführung nur in den da capo-Sätzen denken. Auch hier aber läßt, um Spitta anzuführen, „der polyphone Satz, die Bedeutsamkeit jeder einzelnen Melodienote, der harmonische Reichtum in den meisten Fällen keine nennenswerte Veränderung zu". In einigen, nicht allzuhäufigen Fällen, wird der Zusatz einiger Manieren, in der Absicht den Grundgedanken zu variieren, ohne ihn zu alterieren, am Platze sein.

Auf Kadenzen in der Form der damaligen Operngesänge, oder selbst auch nur des Oratoriums hat Bach kaum irgendwo gerechnet. Er steht offenbar auf dem Standpunkt des Tosi, daß eine kleine Auszierung

---

[1]) a. o. O., II, S. 141 ff.

im Zeitmaß genüge, den Schluß zu befestigen. Denn seine Arien gehen in so ausdrucksvollen Wendungen zu Ende, daß für eine Kadenz kein Raum bleibt. Überdies benutzt er den Schluß mit dem Ruhepunkt des Quartsextakkordes, der allein und ausschließlich als Sitz der freien Kadenz anerkannt ist, garnicht allzu häufig. Wo er aber vorliegt, dürfen wir nicht an eine breitausladende Formel denken, wie sie eine Händelsche Arie zuläßt. Auch hier werden wenige Noten, möglichst als Wiederholung oder Sequenz eines bereits angeführten Themas, genügen den Schluß herbeizuführen. Dagegen dürfen kurze Melismen im Zeitmaß dort eintreten, wo Instrumente, die bisher durchgespielt hatten, kurz vor dem Finalschluß aussetzen. Es ist das ein sicheres Anzeichen, daß er der Singstimme eine freiere Bewegung gönnte. Hier also dürfen wir an eine vorbereitende Kadenz im Zeitmaß denken.

Es wird sich also gegenüber den geschlossenen Gesängen Bachs, Arien, und den ariosen Rezitativen, hauptsächlich um die Auslegung der gegebenen Zeichen handeln, mag nun zu entscheiden sein, ob ein mit kleiner Note bemerkter Vorschlag lang oder kurz, welchen Wert der lange zu beanspruchen, ob der kurze jambisch - unbetont oder trochäisch - betont gemeint sei, mag die Form eines Trillers als langer, Pralltriller, Mordent oder Schneller zu bestimmen, mag endlich zu untersuchen sein, welche Bedeutung eines derjenigen Zeichen habe, die er nicht nur für die Instrumente, sondern auch für die Singstimme benutzt. In sehr zahlreichen Fällen gewinnt die Entscheidung eine ganz einschneidende Bedeutung für die gesamte Melodik des Stückes, wie beispielsweise in der Arie „Erbarme Dich" der Matthäus- und „Ach, mein Sinn" der Johannespassion. Unsere bisherigen Darlegungen haben uns die Grundlage gesichert, auf der wir aufbauen können. In zweifelhaften Fällen aber sind wir auf ästhetische Erwägungen angewiesen, die der Text und seine musikalische Wiedergabe nahelegen.

Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus
(P. = Partitur der Ausgabe der Bachgesellschaft, Pt. = Peters Klavierauszug).

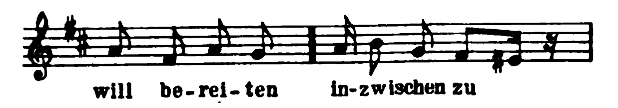
Rezitativ: „Da Jesus", P. S. 22, Pt. S. 16. Rezitativ „Da versammelten sich", P. S. 23, Pt. S. 16.



Rezitativ: „**Da nun Jesus war**", P. S. 26, Pt. S. 18. **Rezitativ** „**Da das Jesus merkete**", P. S. 28, Pt. S. 20.



Rezitativ (arioses): „**Du lieber Heiland**", P. S. 29. Takt 6. Pt. S. 21.



Arie: „**Buß und Reu**", P. S. 30. Takt 4. Die Vorschläge in den Flöten sind nach der Regel lang und beanspruchen den Wert der Hauptnote. Takt 19. Der Vorschlag kann nur kurz, aber betont gemeint sein. Der wehmütige weiche Grundton der Arie könnte bestimmen, an einen unbetonten, jambischen Vorschlag zu denken. Aber dem Sinn der Textworte (Herz entzwei) entspricht jene Figur vorzüglich. Ein langer Vorschlag ist, als vor einem unbetonten Taktteil und wegen der unschönen Fortschreitungen mit dem Baß ausgeschlossen:



Takt 36. Der lange Vorschlag *a* der Flötenstimme in der Gesangsstimme zu ergänzen, als Wert der Hauptnote.[1]

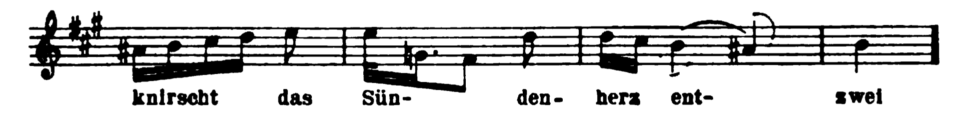
Takt 104/105. Angehauchter Pralltriller, ein wenig zurückhalten.



Für das da capo kleine Veränderungen durch Verzierungen und eine an das Zeitmaß gebundene Kadenz:

Takt 18. Vor dem ersten Taktteil ein kurzer, jambischer Vorschlag, *h*. Takt 34. Ebenso ein Vorschlag *a*.

Takt 37 ff.



Takt 45 ff.



Takt 55/56.



Rezitativ: „Da ging hin“, P. S. 33, Pt. S. 24.



Arie: „Blute nur“. P. S. 34, Pt. S. 25. Takt 21. Der Vorschlag der Flötenstimme kurz, jambisch, damit die Hauptnote des Themaanfangs, wie im Ritornell, auf die Thesis fällt. Der Vorschlag der Gesangsstimme währe eine halbe Note, sodaß die Hauptnote auf die Pause falle, nach Agricolas Regel für affektreiche Stellen. Takt 29. Der Vorschlag kann hier nur ein Achtel gelten, damit die Auflösung noch auf dem E-dur Dreiklang erfolge. Takt 31. Diese Phrase ist die Sequenz des Taktes 29, daher darf der Vorschlag auch hier, gegen die Regel, nur ein Achtel währen. Takt 35. Triller auf *dis*, von oben. Takt 43. Der Vorschlag ist nach der Regel Agricolas als vor einem Achtel mit zwei anschließenden Sechzehnteilen kurz, für uns jambisch, auszuführen. Die Flötenstimme geht zwar auch hier in ausgeschriebenen Sechzehnteilen, sodaß die Annahme nahe läge, daß die Singstimme, wie überall, mit ihr unison zu halten sei. Aber einmal ist unerfindlich, warum für diesen Fall nicht auch diese in Sechzehnteilen notiert worden ist. Dann aber verlangt die textliche Unterlage (zur Schlange worden) die tonmalende Wirkung der herben Dissonanz, welche in unserer Ausführung durch das Aufeinanderprallen der Halbtöne *fis* und *g* entsteht. Eine ähnliche Figur kennt ja auch die Klaviermusik unter der Bezeichnung Mordent, wenn zwei Halbtöne zusammen so angeschlagen werden, daß die untere, tiefere Taste sofort wieder aufgehoben wird. Vgl. Ph. E. Bach, V. Hauptstück, 5. Abteilg. § 3. Neudruck S. 65. Takt 45. Angehauchter Triller. Im da capo keine Veränderung, nur im Takt 19 ein Vorschlag *d*, wie oben, zu *e*, als Sechzehnteil.

Rezitativ: „Gehet hin in die Stadt“, P. S. 40, Pt. S. 28.

zu ei - nem hal - ten mit mei - nen Jün - gern

und am A - bend zu Ti - sche sag - ten zu ihm

Rezitativ: „Er antwortete und sprach“, P. S. 43, Pt. S. 29

Dan - ke - te und brachs und dan - ke - te gab

tr = Mordent, da die Bewegung aufwärts schreitet.

ih - nen den und sprach Ich sa - ge Euch

Rezitativ (arioses): „Wiewohl mein Herz“, P. S. 46, Pt. S. 32.

Takt 2. Takt 4. Takt 6. Vorschlag mit Benutzung der Pause.

schwimmt Ab - schied nimmt sein Fleisch und Blut

Takt 7. Takt 8.

o Kost - bar-keit in mei - ne Hän - de

Takt 9. Die Vorschläge sind als Terzenverbindungen kurz, aber mit Rücksicht auf das langsame Tempo nicht ganz kurz. Agricola statuiert die erste Note einer Triole:



Es ist das jene Art des Vorschlages, die, wie oben erwähnt wurde, eine Mittelstellung zwischen langen, veränderlichen und kurzen, unveränderlichen einnimmt.

Arie: „Ich will dir mein Herze schenken“, P. S. 47, Pt. S. 33. Für das da capo folgende Veränderungen.

Takt 8. Pralltriller auf dem *e* des vierten Taktteils. Takt 12. Pralltriller auf dem *g* und *e* des zweiten und dritten Taktteiles.

Takt 13, 14, 15 je ein kurzer Vorschlag von oben vor den zwei Sechzehnteilen mit anschließendem Achtel. Takt 17. Ein Schleifer *h, c* vor dem *d* des ersten Taktteiles, kurzer Vorschlag *h* vor dem *a* des vierten Taktteiles. Takt 18. Kurzer Vorschlag, *h*, vor dem *a* des vierten Taktteiles.

Takt 21. Ein Doppelschlag.



Takt 24. Kurze Kadenz, eine Figur der Arie benutzend.



Rezitativ: „Und da sie den Lobgesang", P. S. 50, Pt. S. 35.



Rezitativ: „Petrus aber antwortete", P. S. 52, Pt. S. 36.



Rezitativ: „Da kam Jesus mit ihnen", P. S. 54, Pt. S. 37.



Rezitativ (arioses): „O Schmerz!" P. S. 55, Pt. S. 38. Takt 2. Der Vorschlag *f* der Gesangsstimme ist kurz gemeint. Er konsoniert zum Orgelpunkt des Basses, würde also, lang gehalten, den Eintritt der Dissonanz verzögern; kurz, jambisch unter scharfer Betonung der Dissonanz entspricht er der Bedeutung der Textworte. Takt 3. Ein Vorhalt.



Takt 5. Vorhalt in Sexten mit der ersten Flöte.



Rezitativ: „Und ging hin ein wenig“, P. S. 77, Pt. S. 47.



Rezitativ: „Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder“, P. S. 78, Pt. S. 47.



Arie: „Gerne will ich mich bequemen“, P. S. 79, Pt. S. 48.

Takt 23. Triller mit Nachschlag auf *e* und Verweilen auf der Schlußnote. Takt 44. Das *h* des letzten Taktteiles muß sofort scharf angegeben werden, um die Modulation nach *C* deutlich zu machen. Das Zeichen *tr* kann also nicht einen Pralltriller, sondern nur einen Mordent, *h a*, bedeuten.

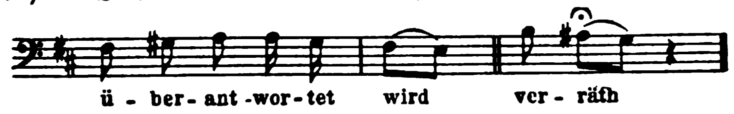
Takt 64. Der Vorschlag ist als ein Achtel auszuführen, damit die Auflösung auf dem zweiten, nicht erst auf dem Sekundakkord des letzten Taktteils erfolge, der schon zum Folgenden überleitet. Takt 78. Die Vorschläge als zwischen Terzen kurz, betont wiederum als Dritteil einer Triole; der dritte Vorschlag, Takt 79, ist mensuriert lang notiert. Ebenso Takt 94/95. Im da capo eine Kadenz im Zeitmaß poco ritard.



Rezitativ: „Und er kam zu seinen Jüngern“, P. S. 82, Pt. S. 50.



Rezitativ: „Und er kam, und fand sie aber schlafend“, P. S. 84, Pt. S. 52.





Duett und Chor: „So ist mein Jesus nun gefangen“, P. S. 88, Pt. S. 54.

Das Thema, von Flöten und Oboën intoniert, und von den Streichern getragen, ist mit Vorschlägen aufgezeichnet, Takte 1—4 und 9—11, wo es dominantisch in der Gegenbewegung erscheint. Die Gesangsstimme, die es Takt 17 aufnimmt, weist die Verzierung nicht auf. Es sind also die Fragen zu beantworten, wie sind die Vorschläge in den Instrumentalstimmen auszuführen, und sind sie auf die Gesangsstimme zu übernehmen? Der Regel nach beanspruchen sie, als vor punktierten Noten betonter Taktteile, den Wert der Hauptnote. Ich kann mich aus zweierlei Gründen nicht für diese regelmäßige Art der Ausführung entscheiden. Einmal stünden sie, wären sie harmoniealterierend und melodieverändernd, auch in der Gesangsstimme. Dann aber aus ästhetischen Erwägungen. Die Klage der Tochter Zion ist keine ruhige, gefaßte, sondern eine heftig erregte, und klingt, wie Kretzschmar (Führer II, S. 88) treffend bemerkt, in das leere, drohende Dunkel des Instrumentalsatzes schneidend, und in weinenden Gängen hinein. Lange Vorschläge entsprechen dieser Anlage des Tonstückes durchaus nicht, wohl aber kurze, und zwar betonte. Deshalb entscheide ich mich für Agricolas Ausführung kurzer Vorschläge vor betonten Noten, die „nicht so kurz, als die unveränderlichen, doch auch nicht nach der Regel der veränderlichen gemacht werden“. Aus denselben ästhetischen Gründen bin ich für eine Übertragung der Vorschläge auf die Gesangsstimme. Diese kurzen Trochäen charakterisieren die Unruhe, die Erregung so trefflich, daß man sie auch hier nicht entbehren kann; Takt 17, und entsprechend Takt 1—4, bezw. überall wo das Thema erscheint:



Rezitativ: „Und siehe“, P. S. 104, Pt. S. 62.

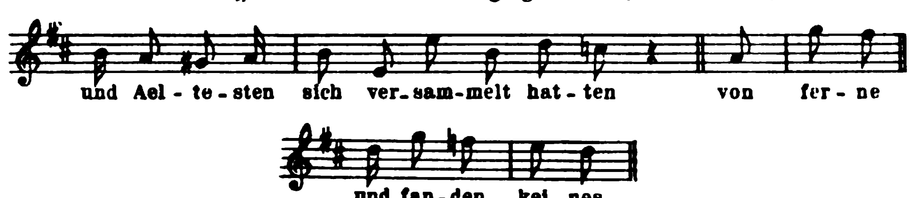


Arie mit Chor: „Ach, nun ist mein Jesus hin“, P. S. 135, Pt. S. 74. Takt 12 ff. Großer Schwellton. Takt 68. Die Regel verlangt ein Achtel für den Vorschlag *a*. Diese Ausführung scheint mir zu weich für die textliche Unterlage (Tigerklauen). Ein betontes Sechzehnteil entspräche ihr besser, und ließe gleichzeitig die harmoniefremde Note *a* zu dem alterierten Quintsextakkord deutlich hervortreten.



Takt 77. Die Altstimme ersetzt den Baß, der Continuo setzt erst nachher mit *a* ein, und bildet eine Fortführung jener. Folglich muß sie die Hauptnote *h* auf den zweiten Taktteil bringen, so daß der Baßgang sich zwanglos anschließt. Dem Vorschlag gebührt also nur ornamentale Bedeutung. Das entspricht auch der Regel, daß Vorschläge vor unbetonten Taktteilen kurz sind. Auch würde ein langer, dann dissonierender Vorschlag die unbetonte Silbe (en) sprachwidrig hervorheben.

Rezitativ: „Die aber Jesum gegriffen“, P. S. 150, Pt. S. 78.



Rezitativ: „Und wiewohl viel falsche Zeugen“, P. S. 152, Pt. S. 79.



Rezitativ (arioses): „Mein Jesus schweigt“, P. S. 154, Pt. S. 81.



Arie: „Geduld“, P. S. 155, Pt. S. 81. Takt 5. Der Vorschlag ist nach der Regel als Achtel zu behandeln. Die Pause muß hier gewahrt werden, da die Auflösung des Vorschlags auf dem A moll-Dreiklang, vor Eintritt des Sextakkordes auf *h*, stattfinden muß. Takt 11. Das Zeichen *tr* kann hier, über dem ausgeschriebenen Mordent, nur seine Verdopplung anzeigen, will man nicht annehmen, daß ursprünglich nur die Hauptnote *h* notiert war, und bei der Aussetzung das *tr* irrtümlich stehen blieb. Auch an einen kurzen Vorschlag könnte man denken.

Takt 24. Der Vorschlag *dis* ist lang, also ein Achtel. So entspricht die Figur rhythmisch der vorangegangenen, und es entsteht eine wundervolle Dissonanz, die wieder mit derjenigen des dritten Viertels korrespondiert.

Takt 43. Der Vorschlag wieder als Achtel, entsprechend Takt 42, wo er ausgeschrieben.

Rezitativ: „Und der Hohepriester antwortete", P. S. 157, Pt. S. 85.



Rezitativ: „Da speiten sie aus", P. S. 160, Pt. S. 87.



Rezitativ: „Petrus aber saß draußen", P. S. 164, Pt. S. 90.



Rezitativ: „Da hub er an", P. S. 167, Pt. S. 91.



Arie: „Erbarme Dich", P. S. 168, Pt. S. 92. Die Bestimmung der Vorschläge ist für die Melodik dieses so kunstvollen und ergreifenden Zwiegesprächs der Altstimme mit der Violine (Solo) von einschneidender Bedeutung. Eine falsche Ausführung kann es um einen erheblichen Teil seiner melodischen und harmonischen Schönheit bringen! Zunächst fällt die Divergenz zwischen dem Ritornell-Thema und demjenigen der Gesangsstimme auf. Jenes weist einen Schleifer, in der Original-Partitur durch das übliche Zeichen angedeutet, zur Verbindung des Sextenintervalles auf, der hier fehlt. Dann erscheint in der Violine, Takt 2, vor dem vierten Taktteil ein Vorschlag; in der Gesangsstimme, Takt 10, entfällt er und wird durch eine synkopische Bildung ersetzt. Ferner fehlt der Schleifer der Violinstimme Takt 11 bei der Parallelstelle Takt 3. Es wäre nun durchaus voreilig, hier auszugleichen und die Themen in vollständige Übereinstimmung zu bringen. Das Stück ist mit solcher Genauigkeit notiert — die jambischen Vorschläge und Verzierungen in mensurierten Werten — daß man nicht berechtigt ist anzunehmen, Bach habe sich gerade hier auf die Ausgleichung durch die Ausführenden verlassen. Zu-

nächst dürfen wir die Synkope im Einsatz der Gesangsstimme, Takt 10, umsoweniger alterieren, als sie auf demselben Textwort mehrfach, Takt 14, 15, 16, 41, wiederkehrt. Weniger bedenklich ist es, den Schleifer der Geigenstimme des Taktes 11 im Ritornell Takt 3 hinzuzufügen. Die Schleifer sind nach Agricolas Vorschrift überall auf die Baßnote zu legen, und dem Wert der Hauptnote abzuziehn, dabei aber möglichst behaglich vorzutragen, im Gegensatz zu derselben Figur, wo sie ausgeschrieben ist, die sehr stark betont wird (z. B. Takt 8). Was nun die Währung der Vorschläge betrifft, so ist derjenige des Taktes 2, und wo dieselbe Wendung wiederkehrt, sicherlich kurz, ausschmückend. Behandelte man ihn lang, also als Achtel, so wäre die Ähnlichkeit mit der Parallelstelle im Einsatz der Gesangsstimme, Takt 10, aufgehoben. Wäre er in diesem Sinne, also melodieverändernd gemeint, so müßte er unbedingt auch hier stehen. Die trochäische, betonte Ausführung ziehe ich der schönen harmonischen Wirkung wegen der jambischen vor, so daß das *cis* des Vorschlages zu dem Sekundakkord auf *a* dissoniert, also:



Der Vorschlag *fis* Takt 3 ist nach der Regel ein veränderlicher, langer, und kommt an die Stelle der punktierten Hauptnote, so daß diese selbst erst mit dem zehnten Achtel erklingt. So entsteht eine im Verlaufe des Stückes immer wiederkehrende herbe Dissonanz, zwischen diesem Vorhalt *fis*, und seiner Auflösung *e*, das in den ersten Violinen gehalten wird. Die Vorschläge vor den rhythmisch korrespondierenden Phrasen des Taktes 4 sind gleichfalls, als vor betonten Taktteilen lang, und treten an die Stelle der Hauptnote, so daß sie, wie in Takt 3 mit der ersten Violine, mit der Viola scharf dissonieren. Sie kurz zu behandeln entspräche überdies nicht dem weichen Grundton des Gesanges, und dem edlen Mitleid der Tochter Zions um Petri Abfall. Sie weint mit ihm, und vergibt ihm um seiner Zähren willen. Selbst die Tatsache, daß nach meiner Auffassung Takt 29 eine Quintenfolge zwischen der Violine solo und der zweiten Violine ergibt, kann mich an ihr um so weniger irre machen, als sie vermöge des liegenden *e* und *g* der ersten Violine und Altstimme kaum störend hervortritt. Die Ausführung ist also hier, und an allen anderen Parallelstellen:



Takt 5. Ein Pralltriller auf *d*, der Vorschlag wie Takt 3 lang. Takt 14. Der Vorschlag der Gesangsstimme kann hier, gegen die Regel,

nur als Achtel in Sexten mit der ersten Violine gehn, damit das klagende Motiv der Solovioline auf den Emoll-Dreiklang falle, und nicht durch eine Dissonanz gestört werde, wie sie ein langer Vorschlag *(a)* ergäbe. Der Vorschlag in der Solovioline natürlich auch hier lang, ein Achtel. Takt 15. Eine Dissonanz zwischen dem Vorhalt *h* der Solovioline und dem Auflösungston *a* der Gesangsstimme; ebenso Takt 18. Takt 19. Der Vorschlag *fis* in der Solovioline entspricht dem Triller Takt 5, kann also nur ausschmückend, kurz, gemeint sein. Man kann ihn der Gesangsstimme hinzufügen. Auf dem siebenten Taktteil wiederum die charakteristische Dissonanz zwischen dem Verhalt *fis* der Solovioline und der Auflösung *a* in der Gesangsstimme. Dieser Vorschlag währt nach der Regel $^3/_8$, die Hauptnote tritt an die Stelle der angebundenen Note. Takt 20. Der Vorschlag *fis* in der Solovioline wieder $^3/_8$, ebenso Takt 21. Takt 23. Der Vorschlag *cis* der Gesangsstimme kurz jambisch, da er konsonantisch zum Baß ist. Takt 26 Der Vorschlag *cis* der Solovioline des zehnten Achtels ist aus demselben Grunde kurz. Takt 32. Der Vorschlag *gis* der Gesangsstimme wie in der Parallelstelle Takt 14 als Achtel. Takt 41. Der Vorschlag *fis* der Gesangsstimme löst sich der Regel nach auf dem zehnten Achtel auf. Takt 45. Der Vorschlag *e* in der Solovioline ein Achtel. Takt 47. Die Kadenz ist als eine im Zeitmaß bleibende ausgeschrieben, der allenfalls, dem Ritornell, Takt 11, konform, ein Triller mit Nachschlag auf *cis*, und nach ihm ein Vorhalt *cis* statt der Hauptnote *h* eingefügt werden könnte.

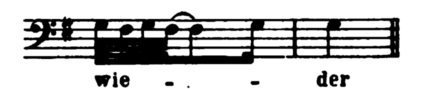
Rezitativ „Des Morgens aber“, P. S. 174, Pt. S. 97.



Arie: „Gebt mir meinen Jesum wieder, P. S. 177, Pt. S. 100. Takt 2. Ein Pralltriller. Ebenso Takt 4. Takt 14. Die Gesangsstimme braucht die Verzierung nicht mitzumachen. Sie erschiene hier nicht würdig. Ebenso Takt 16. Takt 24. Der Vorschlag *g* nach der Regel so, daß die Hauptnote auf die Pause und das *fis* des Basses fällt. Takt 26. Da die Instrumente schweigen, so kann der Schluß leicht verziert werden, etwa:



Indessen ist die Synkope des Originals der Thematik des Stückes entnommen und ihm charakteristisch; deshalb ist es vorzuziehen, sie beizubehalten und nur den Doppelschlag und Nachschlag hinzuzufügen. Takt 52. Der Schluß ist ausgeschrieben. Man kann auf dem *fis* des vierten Viertels einen Pralltriller hinzufügen, wie ihn **Peters** notiert.



Rezitativ: „Sie hielten aber einen Rat“, P. S. 182, Pt. S. 103.



Rezitativ: „Auf das Fest aber“, P. S. 186, Pt. S. 106.



Rezitativ (arioses): „Er hat uns allen“, P. S. 193, Pt. S. 109.



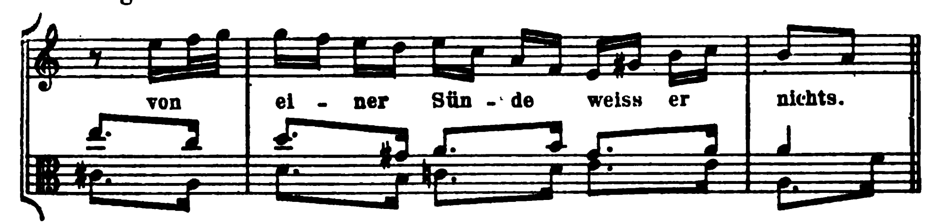
Arie: „Aus Liebe will mein Heiland sterben“, P. S. 194, Pt. S. 110.

Der Vorschlag in der Flötenstimme, Takt 2, ist mehrdeutig. Da ein langsames Tempo vorliegt, kann er auch vor dem dritten Taktteil lang sein, umsomehr als er zu den Oboen dissoniert. Daß er aber kurz gemeint ist, dafür spricht, daß er in der Parallelstelle, Takt 46, nicht notiert ist. Wäre er melodieverändernd, so hätte ihn Bach dort auch vermerkt. Für eine trochäische Ausführung spricht die vorangehende Häufung der Zweiunddreißigteile; der Vorschlag Takt 3 lang nach der Regel:



Takt 5. Der Vorschlag entspreche als Abschluß des Nachsatzes demjenigen des Vordersatzes, Takt 3, also ein Viertel, die Hauptnote auf die Pause. Takt 19. Der Vorschlag in der Flötenstimme wie Takt 5

als Viertel. Takt 20. Der Vorschlag *dis* ist nur ausschmückend gemeint. Harmonisch läge kein Grund vor, ihn nicht als veränderlichen, hier als Achtel anzusehen. Aber die unerwünschte Hervorhebung der unbetonten Silbe (ben), die er bewirkte, läßt mich für die kurze Form eintreten. Takt 24/25. Hier gilt Agricolas Regel, daß, wenn an die Hauptnote eine Note gleicher Tonhöhe gebunden ist, der Vorschlag ihren ganzen Wert einnimmt, sie selbst aber erst zur Zeit der angebundenen Note eintritt. Jener antizipiert so die Auflösung des verminderten Septimenakkordes *dis fis c* wirkungsvoll in der Gesangsstimme, und die Hauptnote *a* bildet zu dem Sekundakkord des nächsten Taktes einen Vorhalt, der auf dem zweiten Achtel seine Auflösung findet. Takt 30. Der Vorschlag der Flötenstimme nach der Regel ein Viertel, als Vorhalt zum Sekundakkord auf *c*. Takt 31. Der springende Vorschlag *f* ist konsonantisch und kurz. Takt 32. Der Vorschlag *f* kann hier nur eine halbe Note währen, die Auflösung muß auf dem dritten Taktteil mit den Oboen erfolgen. Takt 34. Langer Vorschlag. Takt 35. Der Vorschlag *c* wieder kurz, nur ausschmückend, wie Takt 31. Pralltriller in den Oboen. Takt 57/58 wie 24/25. Takt 61 kann man ein wenig verändern, und die Sprünge der Singstimme überbrücken, so daß der Schluß geschmeidiger wird:



Rezitativ (arioses): „Erbarm es Gott“, P. S. 206, Pt. S. 116.



Arie: „Können Tränen“, P. S. 208, Pt. S. 117.

Takt 10 und 11. Die Vorschläge als Dissonanzen zu betonen, also als Achtel. Der Peterssche Klavierauszug hat eine verfehlte Aussetzung des Continuo. Takt 16 und 18. Der erste Teil des Gesanges bis zum Abschluß in B-dur, Takt 24, besteht aus Vorder- und Nachsatz, jener wieder aus drei zweitaktigen Phrasen. Gibt man den Vorschlägen den Wert der Hauptnoten, und legt diese auf die Pausen, so korrespondieren sie auch in der Ausdehnung mit der ersten Phrase, Takt 13 und 14. Harmonisch ist gegen diese Auffassung nichts einzuwenden, deshalb kann und muß hier die bekannte Regel Agricolas in Kraft treten. Takt 19.

Der Schleifer ist möglichst zart und leicht anbindend auszuführen. Takt 20. Auch hier kann die Regel Agricolas Anwendung finden; die Hauptnote tritt erst mit dem ersten Achtel des nächsten Taktes ein, so daß das *g* der Singstimme durch den ganzen Takt als Dissonanz liegen bleibt. Takt 75. Der Vorschlag *d* als Viertel, die Hauptnote auf die Pause. Ebenso Takt 76. Das da capo kann auch hier nur an den Schlüssen verändert werden. Etwa folgendermaßen:

Takt 23/24. Takt 50/51.



Rezitativ: „Da nahmen die Kriegsknechte“, P. S. 211, Pt. S. 120



Rezitativ: „Und da sie ihn verspottet hatten“, P. S. 214, Pt. S. 64.



Rezitativ (arioses): „Ja freilich will in uns“, P. S. 215, Pt. S. 123.



Arie: „Komm, süßes Kreuz“, P. S. 216, Pt. S. 123.

Takt 3. Der Vorschlag *g* in der Viola da gamba Stimme bildet einen Vorhalt zum Baß, an den der Triller anschließt:



Takt 5 Der Vorschlag *b* lang, aber so daß die Hauptnote noch auf das dritte Sechzehnteil fällt, damit die Baßfigur deutlich hervortritt



Der Vorschlag *f* desselben Taktes als vor einem unbetonten Taktteil kurz, aber betont, als Dissonanz zum Sekundakkord auf *b*.

Takt 11 wie Takt 3. Takt 12. Der Vorschlag *d* der Gesangsstimme nach der Regel lang, als Achtel, so daß die Hauptnote *cis* mit dem *cis* der Viola da gamba eintritt. Takt 14. Der Mordent des vierten Sechzehnteiles ist bezeichnend. Wäre er nicht ausgeschrieben, so wählte jeder moderne Sänger einen Pralltriller oder Schneller. Er zeigt, daß Bach von dieser Figur einen weit ausgiebigeren Gebrauch macht, als jenem geläufig. Takt 17. Der Vorschlag *e* als Achtel. Takt 18 entsprechend. Takt 19. Der Vorschlag *a* nach der Regel kurz, und zwar jambisch, damit die unbetonte Silbe nicht sprachwidrig hervortrete. Takt 24. Nach Ph. E. Bachs Regel würde ich einen Mordenten annehmen, also:

wird mir mein Lei-den

Takt 26. Den Schleifer weich an die Hauptnote binden. Der Vorschlag als Achtel. Die Pause ist ausdrucksvoll, und muß eingehalten werden. Takt 29 entsprechend. Takt 30. Die Stelle „so hilf du mir“ entspricht dem Solo der Viola, Takt 5. Der Vorschlag muß folgerichtig auch hier kurz und betont sein. Takt 32. Der Vorschlag in der Violastimme muß kurz, jambisch sein, da er sonst die Dissonanz *d g a* in die Konsonanz *d g b* verkehrte. Takt 42 wie Takt 3. Die Gesangsstimme muß sich der verzierten Violastimme anlehnen, also:

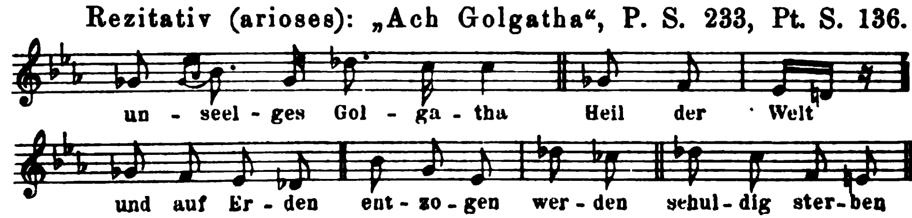


Takt 43 wie Takt 12. Takt 48. Der Vorschlag *b* nach der Regel als Achtel. Den Schleifer wiederum weich an die Hauptnote anbinden.

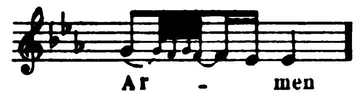
Rezitativ: „Und da sie an die Stätte kamen“, P. S. 222, Pt. S. 128.



Rezitativ (arioses): „Ach Golgatha“, P. S. 233, Pt. S. 136.



Arie mit Chor: „Sehet, Jesus hat die Hand", P. S. 234, Pt. S. 137. Kretzschmar bemerkt zutreffend, diese Arie wirke auf den naturalistischen Ausbruch des herben Schmerzes, mit dem das Arioso (Ach Gólgatha) zu Ende ging, wie ein weicher Balsam. So sind hier, im Einklange auch mit den sanften Bewegungen der Oboen da caccia, scharf anschlagende und trochäische Vorschläge zu vermeiden. Takt 2 und überall, wo die Figur wiederkehrt, ein Pralltriller, von oben. Takt 5. Die Vorschläge als Achtel. Takt 9. Die Vorschläge in den Oboën als Viertel. Takt 10 und 11. Der Vorschlag zu Beginn des Taktes 11 kann, als vor der Sechzehnteilduole, nur kurz und ausschmückend, also jambisch sein. Folglich muß die Figur des vorangehenden Taktes, deren Wiederholung diese vorstellt, den Vorschlag in derselben Weise mit sich führen. Beide Vorschläge sind also kurz und jambisch. Takt 16. Der Vorschlag nach der Regel als Sechzehnteil. Takt 42 wie Takt 11. Der Vorschlag *b* auf dem dritten Taktteil hinzuzusetzen. Takt 43. Den Schluß ein wenig ritardieren, und einen Pralltriller ausführen, wie es Peters anmerkt.



Rezitativ: „Und von der sechsten Stunde an", P. S. 246, Pt. S. 140.

neun - ten Stun - de

Rezitativ: „Und siehe da", P. S. 249, Pt. S. 143. Der Sänger hüte sich hier Vorhalte, Accente, anzubringen, die der dramatischen Erregtheit dieser Erzählung des Evangelisten Abbruch täten. Nur:



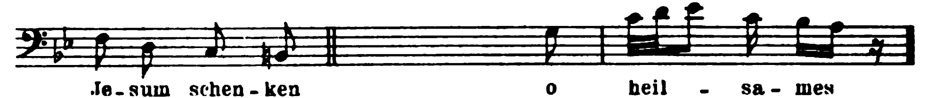
Rezitativ: „Und es waren viele Weiber", P. S. 250, Pt. S. 144.



Rezitativ (arioses): „Am Abend da es kühle ward", P. S. 251, Pt. S. 145.



Takt 9. Kein Vorhalt, weil die Stimme den Baß gibt.



Arie: „Mache dich, mein Herze, rein“, P. S. 253, Pt. S. 147.
Takt 4. Pralltriller in den Oboen da caccia, bezw. Violinen.



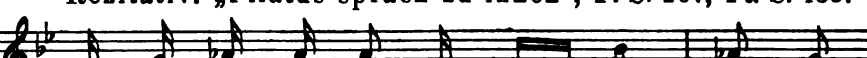
Takt 8. Langer Triller mit Nachschlag. Takt 15 wie Takt 4. Takt 16. Der Schleifer ist recht leicht an die Hauptnote anzubinden. Takt 25. Hier kein langer Triller, weil kein Schluß erfolgt, sondern die Koda anschließt. Ein Pralltriller genügt.

Takt 51. Die Schlüsse gehen hier überall mit einer Länge und anschließender Kürze (♩ ♪) aus. Der Vorschlag ist deshalb auch hier so zu deuten. Die Hauptnote *c*, die natürlich nicht als baßführend zu denken ist, würde also auf das neunte Achtel, dissonierend zu dem Septimenakkord auf *es* eintreten, und so das *c* der Viola des nächsten Taktteiles vorwegnehmen. Ich gebe aber zu, daß die Deutung des Vorschlages als Achtel harmonisch natürlicher ist.

Rezitativ: „Und Joseph nahm den Kelch“, P. S. 259, Pt. S. 150.



Rezitativ: „Pilatus sprach zu ihnen“, P. S. 267, Pt. S. 155.



Rezitativ: „Nun ist der Herr“, P. S. 268, Pt. S. 156.



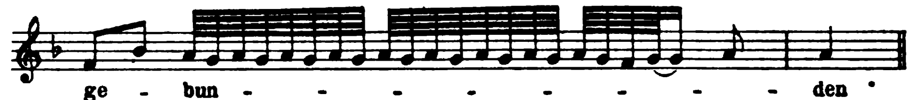
Der Vorschlag *f* in der Altstimme des Taktes 5 nur kurz, als Terzenverbindung, das *es* liegt, hier sowie in der Oboe II und Violine II.

J. S. Bach. Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes.
(Gesänge geschlossener Form.)

„Von den Stricken meiner Sünden“, P. S. 19.
Takt 11. Ein Vorschlag.



Takt 16. Nach Agricola soll bei einem Triller mit Nachschlag auf einer punktierten Note, auf welche eine kürzere folgt, zwischen dieser und der folgenden kürzeren ein „kleiner, fast unmerklicher Aufenthalt" sein.



Takt 20. Ebenso. Takt 37. Die Vorschläge zwischen den ersten beiden Terzenschritten kurz, der dritte lang, nach Agricolas Regel:

Takt 75 kann man die Terz durch einen Vorschlag verbinden.

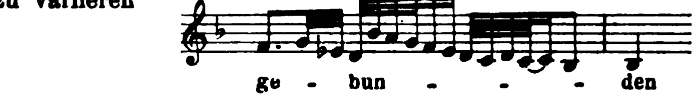


Takt 80 wie Takt 16.

Takt 85. Takt 88.



Takt 95. Eine kleine Auszierung, die vielen gleichgestalteten Schlüsse zu variieren



„Ich folge dir gleichfalls", P. S. 25, Pt. S. 27. Diese Arie ist im Gegensatz zu der vorangegangenen des Altes auf einen kindlich-tändelnden Ton gestimmt. Es wird deshalb angebracht sein, hier einige schmückende Figuren hinzuzusetzen.

Takt 37. Ein Anschlag. Takt 40. Ein Pralltriller.



Takt 50. Der Vorschlag nach der Regel als Sechzehnteil. Takt 53. Der Vorschlag ein Achtel. Takt 56 wie 50. Takt 64/65. Die Tonmalerei auf „schieben" ist durch Binden und Anhauchen der Noten gleicher Tonhöhe zu unterstützen.

Takt 80 ff.



Takt 84 und 85 wie Takt 50 und 53. Takt 103. Ein Pralltriller. Der da capo-Teil ist ausgeschrieben und bedarf keiner Zusätze. Auch der Schluß ist bereits mit einer melismatischen Wendung versehen, so daß eine Kadenz nicht beabsichtigt erscheint.

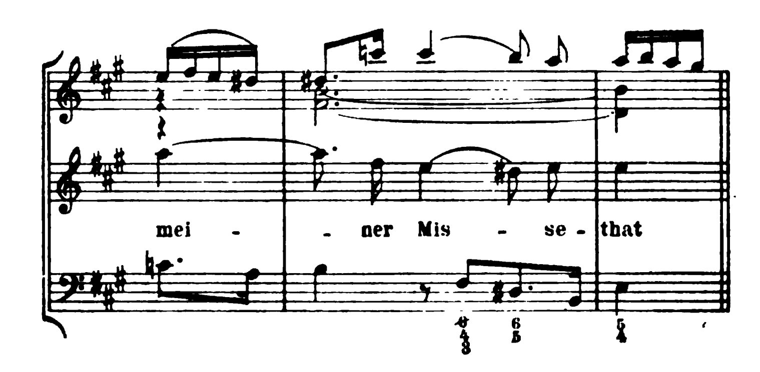
„Ach, mein Sinn", P. S. 34, Pt. S. 41. Diesem herzlichen, edlen Gesange mögen nur wenige Verzierungen beigesetzt werden. Es kommt alles auf die Ausführung der Vorschläge an. Die ersten Violinen zeigen, Takt 1, das instrumentale Zeichen des Accentes. Das Klavier-Büchlein Wilh. Friedemann Bachs gibt die Lösung als Achtel (vergl. Dannreuther a. o. O. I, S. 162). Das stimmt mit der allgemeinen Praxis überein, und ich sehe keinen Grund hier von ihr abzuweichen. Man könnte auch, wie Dannreuther, a. o. O., S. 176, an einen trochäischen, kurzen Vorschlag denken, der mir aber für diese Stimmung auch an den anderen Stellen zu herb erscheint. Takt 3 und 6. Pralltriller. Takt 9 und 11. Vorschläge und Triller, Auflösung bei Dannreuther a. o. O., S. 180. Takt 17. Es ist nun die Frage, ob die Gesangsstimme den Accent hinzuzufügen habe. Ich möchte sie bejahen. Der Ausgabe der Bachgesellschaft liegt, bis auf die ersten dreißig Seiten, kein Autograph, sondern nur eine von Bach revidierte Abschrift zu Grunde. Es ist also leicht möglich, daß er die Hinzufügung übersehen hat. Aber auch wenn das nicht der Fall, durfte er sich für die Ergänzung auf den Sänger verlassen. Und sie scheint mir durchaus geboten. Der Vorschlag erhöht hier sehr wesentlich den Ausdruck der Klage:



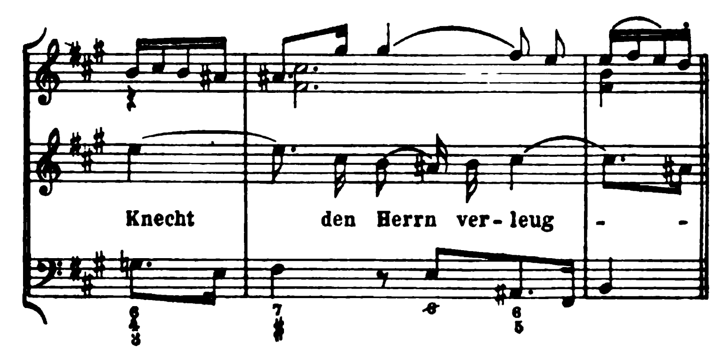
Takt 19. Die Gesangsstimme möge den Pralltriller der ersten Violine nicht mitmachen, die schlichte Ausführung steht ihr besser an. Takt 29. Das Accentzeichen deutet wohl einen Achtelvorschlag an. Takt 39. Hier kann die Singstimme den Schleifer der ersten Violine

unbedenklich einschalten. Takt 40. Der Vorschlag der ersten Violine als Viertel. Takt 42 ebenso. Takt 49. Der Vorschlag in der Violine ein Viertel, die Hauptnote auf die Pause. Takt 51 ebenso. Takt 52 der Vorschlag wie im Hauptthema ein Achtel. Takt 60. Der Vorschlag an die Stelle der Hauptnote. Ebenso Takt 62. Takt 63. Auch hier rate ich nicht, die Stimme den Triller der Violine mitmachen zu lassen. Größte Einfachheit steht diesem Gesange am besten an. Takt 66. Vorschläge von unten, die nicht die vorhergehende Note wiederholen, kämen nach Agricola-Bach überhaupt nicht vor. Das ist nun freilich ein Irrtum, aber zu Seb. Bachs Zeit sind sie jedenfalls höchst selten, bei Gluck werden wir ihnen öfter begegnen. Jedenfalls können sie hier nur rein ornamental, also kurz gemeint sein. Takt 68. Der Vorschlag ist hier wohl ausschmückend, kurz gemeint. Takt 70. Das Zeichen bedeutet einen Schleifer, vgl. Dannreuther a. o. O., S. 162 ff.

Takt 71. Der Vorschlag der ersten Violine nach der Regel an die Stelle der Hauptnote. In der Singstimme würde ich vor dem Leiteton, *dis*, einen Vorhalt, *e*, als Viertel einschieben. Der so entstehende doppelte Vorhalt eignet sich in seiner Herbheit vorzüglich zu der Stimmung:



Takt 82 entsprechend:



Takt 84. Auch hier gilt der Vorschlag ein Viertel. Die Einführung eines Vorhaltes in der Singstimme ergibt wieder eine schöne Dissonanz:



Arioso: „Betrachte meine Seel“, P. S. 55, Pt. S. 57.

Takt 1. Die Violen schreiten unausgesetzt in Achteln. Diese Bewegung zu unterbrechen ist sicherlich nicht der Zweck des Vorschlags *d*. Er werde also kurz, jambisch ausgeführt. Takt 4. Auch ohne das Accentzeichen würde der Sänger hier das erste *a* durch *b* ersetzen. Takt 7. Wieder ein Accent, *g* statt des ersten *fis*. Takt 8. Die Noten *cis cis* sind beizubehalten, weil sie die Harmonie des Sextakkordes *e-g-cis* ergeben, in den die Violen ihr *f/a* des vorangegangenen Akkordes nachhalten. Auch ergäbe ein Vorhalt *d* in der Gesangsstimme eine Quintenfolge mit den Violen. Takt 9. Accent *c*, ein Achtel. Takt 11. Accent *b* statt *as* auf dem dritten Viertel, die Auflösung also mit den Violen. Takt 14. Der Accent natürlich hier als Sechzehnteil. Takt 16. Der Accent als Achtel.

„Erwäge“, P. S. 57, Pt. S. 59. Takt 1. Der Vorschlag *c* als Achtel auf den Septimenakkord. Takt 6. Ebenso. Takt 8. Der Vorschlag nach der Regel ein Achtel. Takt 38. Dieses Zeichen der Instrumentalmusik ist nach W. Friedemann Bachs Klavierbüchlein ein Vorschlag mit Triller, bezw. Pincé, und wäre auszuführen:



Will man nicht annehmen, daß diese klavieristische Verzierung gemeint sei, so bleibt nur die Deutung eines Trillers mit Vorschlag in vokalem Sinne, also:



Jedenfalls darf sie nur den Wert der Hauptnote einnehmen, das dritte Achtel aber muss der Hauptnote *c* selbst verbleiben, damit der Halbtonschritt deutlich hervortritt. Die erste Lösung entspricht dem harmonischen Verlauf besser; sie löst den Septimenakkord, konform den Begleitungsfiguren, auf dem zweiten Achtel auf. — Die polyphone Anlage des Stückes verbietet im da capo jede Veränderung, die überdies im $^{12}/_{8}$-Takt überhaupt wenig gebräuchlich war.

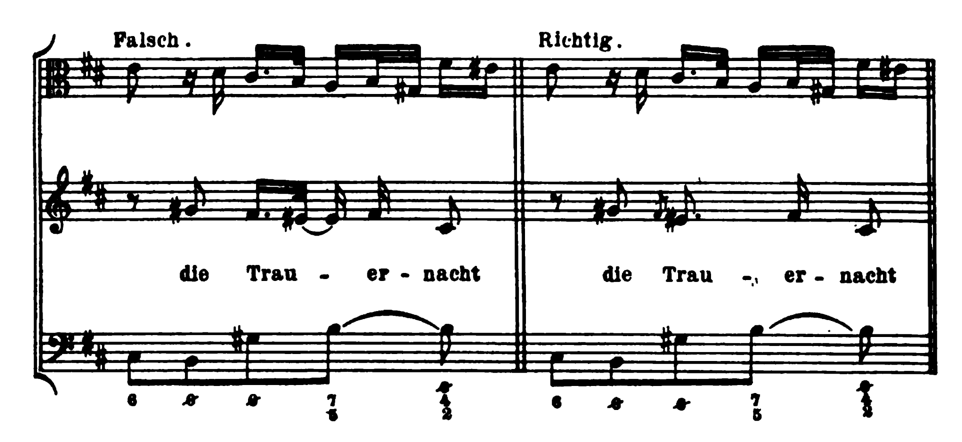
„Es ist vollbracht“, P. S. 104, Pt. S. 108. Dem trauernden, schwermütigen Grundton dieses herrlichen „Molto Adagio“ gerecht zu werden, müßten die Vorschläge seines Hauptmotivs lang ausgeführt werden, wie man sie zumeist auch in der Praxis hört. Ich möchte ihnen zwei Dritteile bezw. drei Vierteile der Hauptnote zuweisen, in Berücksichtigung der Bemerkung Agricolas, daß der Affekt bisweilen erfordere, sie länger als die Hälfte zu halten:

Takt 1 und 2.



Und so überall, wo die Figur wieder erscheint. Der Vorschlag, Takt 2, kurz betont. Takt 4. Der Vorschlag darf vor *g* nur kurz sein, wie derjenige am Anfang des Taktes 2, damit auch hier die punktierte Bewegung nicht alteriert werde. Takt 5. Der zweite Vorschlag fehlt in der Gesangsstimme. Er kann nur durch Flüchtigkeit des Kopisten weggeblieben sein. Jedenfalls müssen wir ihn ergänzen. Ohne ihn verliert die Phrase alles an Eindringlichkeit. Auch die Beantwortung durch die Viola, die ihn aufweist, und die Wiederholung Takt 12, wo er notiert ist, berechtigt uns hierzu. Takt 6. Das oben bereits (Matth.-Passion „Erbarme dich“ S. 190) erwähnte Zeichen des Schleifers, also: *a h c*. Takt 7. Der Vorschlag nach der Regel als Achtel. Takt 9. Ein Pralltriller. Takt 10. Hier ist der Vorschlag mit einem Triller, natürlich einem Pralltriller kombiniert, also Trillet mit *appuy*. Takt 12. Der Vorschlag vor *dis* muß hier gleichfalls möglichst lange gehalten werden, also mindestens ein Achtel. Takt 15. Pralltriller auf *gis*. Takt 16. Das Motiv der Violastimme bleibt natürlich in der geschilderten Ausführung. Es fragt sich nur, wie der

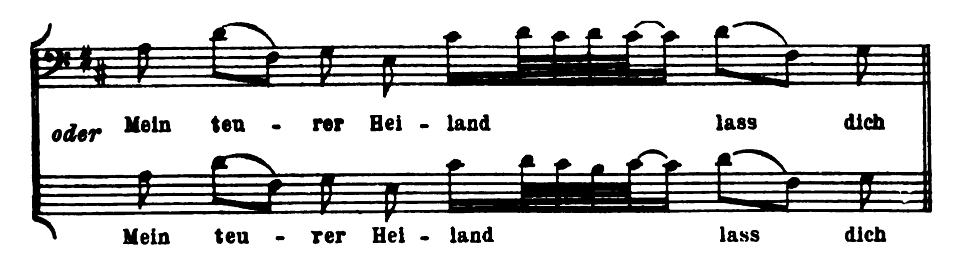
Vorschlag der Gesangsstimme mit ihm in Einklang zu bringen ist. Die natürlichste Lösung ist, ihn als terzenverbindend kurz zu nehmen, so daß das *eis* als übermäßige Sext zu dem *gis* des Basses eintritt, und der Vorschlag der Viola *cis* zu diesem Sextakkord einen Vorhalt bildet, der sich sogleich in die Terz *h* auflöst. Gestaltete man den Vorschlag der Gesangsstimme gleichfalls lang, also als punktiertes Sechzehnteil, oder als Zweidritteil einer Triole, so entständen einmal Quartengänge, die nicht gut klängen, und das *eis,* das als Vorhalt zu *fis* zu dem Septimenakkord auf *h* dissoniert, entfiele auf die Arsis, statt die Thesis einzunehmen. Ich stelle zur Übersicht beide Lösungen nebeneinander:



Der Vorschlag vor dem vierten Viertel der Violastimme ist wiederum nur ornamental, kurz gemeint, wie Takt 2 und 4. In dem Händelschen Charakter tragenden Mittelsatz keine Veränderungen. Die Vorschläge des gekürzten da capo wieder lang, ausdrucksvoll betont. Takt 40. Als Achtel. Takt 44. Sehr lang, als Fermate.

„Mein teurer Heiland“, P. S. 108, Pt. S. 112. Das immer wiederkehrende Motiv des Stückes trägt auf dem achten Achtel das Zeichen *tr*. Den Sextensprung zu wahren, wird man von einem mit der oberen Hilfsnote einsetzenden Pralltriller — ein Volltriller kommt nicht in Betracht — absehen. Aber auch ein Mordent erfüllt den Zweck nicht. Denn offenbar bezweckt die Figur eine Verbindung dieser hier abschließenden Phrase mit der anschließenden, und eine Zerlegung des Leitetones. Der weichen, hingebenden, ich möchte fast sagen wiegenden Bildung der Melodie entspräche nun ein Doppelschlag vorzüglich. Wir erinnern uns, daß unter dem Zeichen *tr* auch diese Verzierung zuweilen verstanden wurde. Will man sich indessen zu dieser Annahme nicht entschließen, so bleibt nur ein der Hauptnote angehängter Pralltriller, der

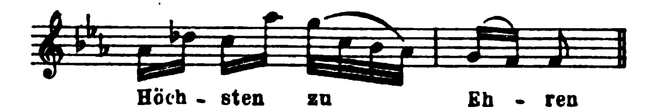
ganz kurz so auszuführen ist, daß der Leiteton sofort wieder erreicht wird. Also:



Takt 15. Der Vorschlag nach der Regel als Achtel. Ebenso Takt 19.

„Zerfließe, mein Herze", P. S. 114, Pt. S. 118. Fein bezeichnet Kretzschmar (Führer II 1. S. 81) diese Arie als eine wundervolle Mischung barocker Formen und bewegtester Romantik in dem Ausdruck der Trauer. Barock ist auch die Melismatik, die Schleifer, auf- und abwärts, auf denen der motivische Gehalt vorzüglich beruht. Ganz eigen ist seine Verlegung auf einen unbetonten Taktteil und unbetonte Silbe im Thema selbst. Im Aufsteigen und auf der Thesis wird er allemal rhythmisch sehr präzis auszuführen sein, aber doch unter Vermeidung jeder schroffen Härte, die dem Grundton nicht entspräche. Takt 20. Die Duole überall mit leichter Betonung der ersten Note. Takt 29. Die wiederholten Noten leicht anhauchen! Ebenso Takt 32. Takt 34. Den gehaltenen Ton der Singstimme leicht an- und abschwellen, mitgehend mit der Bewegung der Instrumente. Takt 35/36. Der Bogen in der Flötenstimme ist ein Irrtum, da er den Schleifer des Taktes 36 zerstört. Wiederum ein Schwellton. Takt 50. Triller ohne Nachschlag, den das ausgeschriebene Sechzehnteil, *c*, ersetzt. Takt 63. Der Vorschlag als Achtel. Takt 67. Der springende Vorschlag soll hier deklamatorisch wirken, und das Wort „Not" hervorheben, also kurz, trochäisch, als Zweiunddreißigteil. Takt 68. Die Quartole muß rhythmisch gewahrt werden. Der Vorschlag tritt also vor dem ersten Taktteil, jambisch, ein. Takt 70. Der Vorschlag der Oboe ein Achtel. Takt 74. Diese ergreifende Stelle ende mit einem langen Vorschlag, ein Achtel, poco ritardando. Takt 89. Der Vorschlag ein Achtel, die Hauptnote auf das *as* des Basses. In der vollständig ausgesetzten Repetition kann bei der komplizierten Stimmführung von Varianten keine Rede sein. Takt 99/100 können in den Singstimmen vor *as* und *f* die kurzen verbindenden Vorschläge *b* und *g* eingefügt werden. Der Bogen in der Flötenstimme scheint mir hier, und Takt 105/106, irrig. Takt 107/108. Die wiederholten Noten leicht anhauchen. Takt 124. Das Pausieren der Instrumente

deutet auf die Erlaubnis einer ausschmückenden, abschließenden Formel im Zeitmaß, ritardando, etwa:



Kapitel IV.

Ch. W. Gluck.

Die Ausschreitungen der italienischen Opernpraxis hatten bereits im Kreise der neapolitanischen Schule durch Hasse, Traëtta, Perez, Jomelli, Majo u. A. zu einer Abkehr geführt.[1]) Aber erst der deutsche Meister sollte mit ihr endgültig brechen. War schon im „Telemacco" das Bestreben zu Tagegetreten, den Stil nach der Seite des musikdramatischen Ausdrucks hin zu vertiefen, so vermochte doch erst die gemeinsame Arbeit mit einem Dichter, der, wie Calsabigi, die Mängel der italienischen Oper durchschaute, und an die Stelle schönrednerischer Vergleiche und Sentenzen Handlung und Leidenschaft setzte, seine Begabung zu völliger Entfaltung zu bringen.

Ich habe mich hier darauf zu beschränken, die Stellung zu präzisieren, die der Reformator Gluck gegenüber dem Fioriturenwesen einnahm. Daß er auf eine strikte Einhaltung seiner Niederschrift hielt, und sich Zusätze ausschmückender Art verbat, wissen wir, wenn es uns nicht schon der Geist seiner Musikdramen lehrte, aus der Vorrede zur Alceste. Wir haben uns also in der Regel damit zu begnügen, seine Zeichen, insbesondere die der Vorschläge und anderer Verzierungen, zu interpretieren, und zwar den Normen gemäß, unter deren Geltung er, wie alle seine Zeitgenossen, von ihnen Gebrauch machte. Indessen ist seine Ablehnung reproduktiver Ergänzung doch nicht auf alle Teile seiner musikdramatischen Kompositionen zu beziehen. Wie ich bereits in der Einführung erwähnte, finden sich hier nämlich häufig Gesänge, die in Anlage und Eigenart nicht dem in der Regel herrschenden pathetisch-deklamatorischen Stil angehören, sondern entweder, in anmutigem Rokoko gehalten, zu jenen in bewußtem und wirksamem Gegensatz stehen, wie die Arie des Amor „*gli sguardi trattieni*" im „Orfeo", und diejenige der Klytämnestra „*Que j'aime à voir*" in der „*Iphigénie en Aulide*", oder sich doch, wie Orfeos „*Che farò senz' Euridice*" an die zeitübliche Thematik und Form in hohem Grade anlehnen. Ihnen die gleiche Ausnahme-

[1]) Die Besprechung dieser Periode der italienischen Operngeschichte, etwa die Jahre 1740—80 umfassend, muss dem zweiten Bande dieses Werkes vorbehalten werden, und wird als Einführung in die Mozartsche Kunst behandelt werden.

stellung, wie den anderen Partien, einzuräumen, sehe ich keinen Grund. Sicher hat Gluck, wo er eine dem „galanten Stil" genäherte Schreibweise wählte, auch auf die ihm gebührende Behandlung gerechnet.[1]) Wir werden deshalb in solchen Fällen zu dem Gebrauch ornamentaler Akzidenzen in dem Sinne berechtigt sein, daß sie dort ihren Platz finden, wo sie die melodische Linie in einer unserem Ohre reizvollen Weise zu verbessern sich eignen. In jenen zierlichen, auf den Liebreiz des Melos gestellten Arien werden wir mehr wagen dürfen, als dort, wo zwar die melodische und formale Behandlung der italienischen Oper vorliegt, doch aber eine ernste Stimmung anklingt. — Ich gebe im folgenden die Bearbeitungen des „Orfeo" und der „*Iphigénie en Aulide*". Mehr als bei jedem andern Meister muß bei Gluck der Stimmungsgehalt, sei es des Gesamtverlaufes, sei es der einzelnen Stelle für die Auslegung maßgebend sein. Ebenso beansprucht seine auf deklamatorische Wirkungen basierte Musik überall eine gewissenhafte Berücksichtigung des Verhältnisses des Wortes, oder Satzes zur musikalischen Phrase.

Orfeo ed Euridice.

Diese Oper ist uns bekanntlich in zwei Fassungen überkommen. Calzabigi lieferte den Text. Sie kam am 5. Oktober 1762 in Wien zur Erstaufführung. Das Manuskript bewahrt die K. K. Hofbibliothek in Wien. Nach Glucks Übersiedlung nach Paris (1763) erschien sie unter gleichem Namen mit dem Zusatz: *Azione theatrale,* und in drei Akte eingeteilt, im Druck. In dieser Partitur ist die Partie des Orfeo für Contraalto geschrieben, wie sie in Wien gesungen worden war. Zwölf Jahre später unternahm der Komponist eine Umarbeitung, die in erster Linie durch die Übersetzung des Meline ins Französische, dann aber durch die Übertragung der Partie des Orfeo an einen Tenoristen (Le Gros) bedingt war. Sie erschien kurz darauf im Druck (1774). Wir dürfen also die Ausgabe von 1764 als die endgültige Fassung der italienischen, diejenige von 1774 als die authentische der französischen Bearbeitung betrachten. Im Jahre 1859 bearbeitete Berlioz die französische Ausgabe für die Altstimme der Pauline Viardot-Garcia. Er wollte die Bereicherung der französischen Bearbeitung durch Chorsätze, Ballets, und einige Arien, nicht missen, und so entstand eine Verquickung beider Fassungen, die als durchaus gelungen bezeichnet werden muß. Auf Berlioz' Arbeit beruht die Partitur-Ausgabe Dörffels.

---

[1]) Das will Kretzschmar andeuten, wenn er meint, diese Vorrede zur Alceste »scheine der Ausfluss augenblicklicher Verstimmung und Gereiztheit«. (Aus Deutschlands italienischer Zeit, Jahrbuch Peters 1901, S. 54.)

Ich halte mich hier an die von Gluck selbst redigierte endgültige Fassung der italienischen Ausgabe von 1764, die auch den meisten Ausführungen unserer Zeit zu Grunde liegt *(A)*. Als Auslegungsmaterial benutze ich die große französische Ausgabe des Pelletan, der die Ausgabe von 1774 zu Grunde liegt *(B)*, die Dörffelsche Partitur *(C)* und eine alte Handschrift im Besitze der Mainzer Liedertafel, die mir Herr Prof. F. Volbach gütigst zur Verfügung stellte *(D)*. Peters' Klavierauszug benutzt die Partitur A.



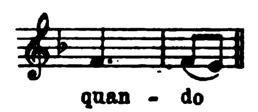
A. S. 20, Pt. S. 12 Nr. 5. Takt 3. Der Vorschlag lang, unison mit den Violinen. Takt 4. Ein Vorschlag, Vorhalt von unten, *e*, einzuschalten, der in *A* fehlt:



Takt 6 und 7 bestimmen ebenfalls die Flöten und Violinen die Geltung der Vorschläge. Bei den Wiederholungen Sechzehnteile statt der Zweiunddreißigteile



Takt 12. Vor der ersten Note *e* fehlt in *A* der Vorschlag *f*, den die anderen Partituren richtig ergänzen.



Takt 17 und 18. Der Vorschlag auf dem dritten, also unbetonten Taktteil nach der Regel kurz, der vor dem ersten Taktteil des Taktes 18 als vor einem betonten Taktteil lang, auch mit Rücksicht auf die Rhythmik

des Nachsatzes (Takt 21). Den kurzen Vorschlag würde ich nach der Regel Agricolas betont, etwa als Dritteil einer Triole ausführen:



Takt 20. Der Vorschlag, der in *B* und *C* fehlt, kann nur kurz jambisch sein, trochäisch gäbe er der unbetonten Silbe „da" sprachwidrige Betonung.

A. S. 22, Pt. Nr. 6. Takt 1 bis 3. Lang gehaltene Vorschläge, *b* zu *as*, und *c* zu *b*, ebenso im Echo. Takt 6. Wieder ein Vorhalt.

Takt 7. Ein leichter, aber auf den Baß fallender Schleifer. Der Vorschlag *g* als vor einem unbetonten Taktteil kurz. Takt 8. Hier ist einmal der Vorschlag in der Singstimme ausgeschrieben; die kleine Note in den Instrumenten richtet sich nach ihm. Takt 11. Der übliche Vorhalt.

A. S. 25, Pt. S. 15 Nr. 8. Takt 7. Der Vorschlag als Achtel, ebenso im Echo. Takt 10. In der Singstimme ist der Accent, also *h* statt des ersten *a*, anzuwenden, wie ihn das Echo vermerkt. Hier liegt bereits eine Übertragung der späteren Rezitativnotation auf andere Gebiete vor. Takt 13. Der Vorschlag lang, ausdrucksvoll, also ein Viertel. Takt 14. Accent, ebenso im Echo. Takt 18. Der erste Vorschlag ist, als vor einer unbetonten Note, kurz. Das Echo, Takt 19, weist vor *g* einen Vorschlag, als Viertel notiert auf, der in der Singstimme fehlt, also ergänzt werden muß. Wie aber ist er auszuführen? Überall sonst sind hier die Vorschläge als Achtel, nur hier ist er als Viertel gedruckt. Das ist kein Zufall. Offenbar soll er als langer dissonierender Vorhalt gelten, der auch vortrefflich zur Stimmung harmoniert. Er träte dann an die Stelle der Hauptnote. Im letzten Takt würde ich den Accent anwenden, und im Echo hinzufügen:



Will man indessen der Notierung des Vorschlages als Viertel kein Gewicht beilegen, und sich an die Regel halten, daß Vorschläge zwischen Terzen unveränderlich sind, so muß jedenfalls der Vorschlag *a*, Takt 18, der Singstimme interpoliert und kurz-jambisch ausgeführt werden.

A. S. 29, Pt. S. 17. Für dieses Rezitativ, sowie für dasjenige der Szene II, sei besondere Sorgfalt in der Anwendung des Accèntes empfohlen. Entschieden von ihm absehen würde ich in Takt 19 „*nel vostro cuore*“, wo er die Wirkung des verminderten Septimenakkordes abschwächte.

A. S. 31, Pt. S. 19 Nr. 10. Bei der Stelle „*in abbondono*“ kein Vorhalt!

A. S. 35, Pt. S. 20 Nr. 11. Bei Gluck stoßen nicht selten starke Gegensätze aufeinander. Wie in der „Iphigénie en Aulide“ auf die gewaltigen, hochdramatischen vier Szenen des ersten Aktes, in denen der Reformator mit wuchtigen, ergreifenden Tönen zu uns spricht, die graziöse, im lieblichsten Rokoko gehaltene Arie der Klytämnestra folgt, in der sie des freudigen Empfangs des Volkes sich freut, der ihr und der Tochter bereitet wurde, so unterbricht hier die Tragik der Vorgänge eine ganz im Genre des französischen Singspiels erfundene Arie des Amor, der Orpheus die seligsten Tage verspricht, wenn er sich dem Willen der Götter füge. Die textliche Unterlage gab keine Veranlassung, diesen Ton anzuschlagen. Wohl dachte Gluck daran, den Liebesgott in seinem unwiderstehlichen Zauber zu charakterisieren. Gleichviel, wir stehen hier vor einem Gebilde, das der traditionellen Ausdrucksweise der Oper entsprach und als solches behandelt, also nicht genau nach der Niederschrift, sondern verziert vorgetragen werden will. Schon die Form regt dazu an, die sich dem Rondo nähert, indem der dreimaligen Wiederholung des Hauptthemas zwei langsamere, thematisch gleich gesetzte Sätze, einmal in der Dominante, dann tonisch eingeschoben sind. Diese Mittelsätze sind in den Instrumenten reich verziert, und es läge nahe, wenigstens bei der Wiederholung in der Tonika, diese Ausschmückungen einfach in die Gesangsstimme zu übernehmen. Das gäbe indessen gesanglich ein allzu maniriertes Bild. Deshalb möchte ich empfehlen, die Gesangsstimme im ersten Mittelsatz unverändert zu lassen und in der tonischen Wiederholung nur einige diskrete kleine Verzierungen hinzuzufügen. Was die Hauptsätze betrifft, so möchte ich die ersten beiden unverändert lassen und nur dem dritten durch einige Zusätze einen lebhafteren Aufschwung sichern. Ich bemerke, daß alle Verzierungen der Instrumentalstimmen mit dem Baß zusammenfallen! Wiederholung des Mittelsatzes in der Tonika. Andante.



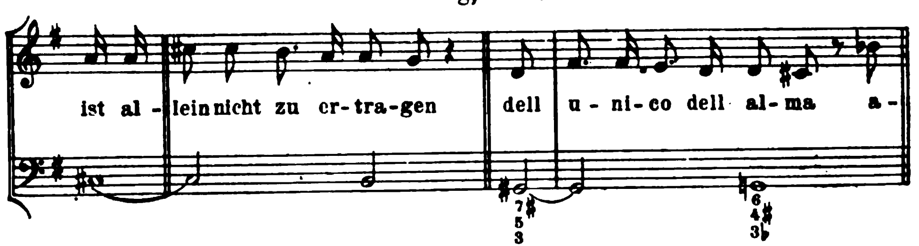


Ich bemerke, daß alle kurzen Vorschläge jambisch gedacht sind, also vor dem Baß und den Verzierungen der Instrumente zu Gehör kommen.

A. S. 42, Pt. S. 13 Nr. 12. Hier sind nur einige Vorhalte anzumerken.



Bei Peters fehlt der Vorschlag, also:



A. S. 54, Pt. S. 29 Nr. 17. Takt 5. Man hört den Vorschlag meist als Achtel, so daß eine Synkope entsteht. Die Regel verlangt ein Viertel, wobei die Hauptnote dem dritten Viertel entfällt. Jene Auffassung hat keinen musikalischen, oder musiktheoretischen Anhalt. Die Synkope wirkt unruhig, und widerspricht dem Sinn des Wortes, das um Milde und Er-

barmen fleht. Aber diese, der Regel entsprechende Ausführung erscheint mir reizlos. Hier kann lediglich der Geschmack entscheiden, dem ein kurz-trochäischer Rhythmus am besten entspricht: also



Takt 9. Portament von *b* zu *as*! Die lombardische Note sehr kurz, kürzer als notiert, wie die Theoretiker es fordern.

Takt 10. Vorschlag als Achtel.

Takt 11. Vorschlag *c* als Achtel, nach der Regel. Takt 12. Der Vorschlag *f* ist kurz, jambisch gemeint, er tritt anscheinend frei ein, ist aber eine Anknüpfung an das zweite Viertel. Takt 13. *A* hat nicht den Vorschlag *c* sondern *g*, *B* und *C* haben *c*, man dürfte also annehmen, daß Gluck erst bei der Umarbeitung für Paris die Änderung vorgenommen, wenn nicht schon *D*, die alte Mainzer Handschrift das *g* durch *c* ersetzt hätte. Kein Zweifel, daß der Dezimensprung charakteristischer wirkt, und dem „barbaro dolor" besser entspricht. Deshalb ist die Änderung zu acceptieren. Der Vorschlag gehört zu den leitereigenen, die allemal kurz sind, aber deckt sich doch nicht ganz mit der kurzen lombardischen Note, wie sie Takt 9 aufweist; also:



Genau wie notiert, nicht kürzer! Die Note *d* auf dem dritten Viertel fehlt in *A* und *D*, ist dagegen als Vorschlag in *B* und *C* angemerkt. Wir dürfen sie unbedenklich als eine von Gluck gewünschte Verbesserung belassen; die Ausführung ist jambisch; betont verstärkte sie den Iktus der unbetonten Silbe sprachwidrig. Takt 14. Bei Peters irrtümlich zwei Viertel *b a*, sonst überall die kleine Note *b*, und *a* als halbe Note. Ich würde hier nach der Regel verfahren, und die Hauptnote auf die Pause bringen, sodaß die Leere des dritten Viertels entfällt, also:



Takt 15. Sämtliche Ausgaben haben auf dem vierten Viertel *e f*, (bezw. *h c* für Tenor), nur Dörffel mit Peters *e c*; wir müssen also hier die eigentliche Intention Glucks wiederherstellen. Die Vorschläge sind,

als zwischen Terzen kurz; ich würde die trochäische Form hier vorziehen, weil die Dissonanzen so anmutiger hervortreten, also nach Agricolas Anweisung:



Takt 17. Der erste Vorschlag gehört zu den kurzen, er ist leitereigen und trochäisch, bewirkt keinerlei harmonische Veränderung; der zweite nur als Verbindung, jambisch kurz. Takt 23. Die Vorschläge nach der Regel so zu gestalten, daß die ersten beiden kurz, und zwar betont, der dritte lang (ein Viertel) wird. Dörffel (*C*) hat, wohl aus Unkenntnis der alten Usancen, aus dem zweiten Vorschlag ein Achtel gemacht.



Takt 28. Der Vorschlag vor der Duole kurz. Takt 31. Wie Takt 13. Takt 35. Hier liegen zwei Lesarten vor. *A* und *B*, also die von Gluck selbst redigierten haben:



C, Dörffel (und mit ihm Peters) dagegen:



Daß in der Mainzer Handschrift *(D)* die ursprüngliche Glucksche Notierung mit Rotstift in die letzt aufgezeichnete verändert ist, beweist nicht viel. Möglich aber, daß die Änderung schon vor Berlioz Bearbeitung üblich war. Sie hat ihre Berechtigung. Der Vorschlag in jener Version müßte lang ausgeführt werden, um die schöne Dissonanz des *d* der Singstimme zum As-dur nicht zu verlieren; denn kurz ausgeführt klänge die Stelle matt. Aber durch den langen Vorschlag erhielte die unbetonte Silbe (om) bre eine sprachwidrig starke Betonung, was Gluck immer vermied. Deshalb ist die zweite Version, wenngleich sie nicht von Gluck stammt, vorzuziehen. Solche Freiheiten kleiner Veränderungen waren ja auch durchaus üblich.

Takt 39. Wie Takt 5, Vorschlag kurz trochäisch. Takt 40. Die Hauptnote auf die Pause.

A. S. 62. Peters S. 33, Nr. 19. Takt 4. Nimmt man an, daß der Vorschlag *es*, wie es die Regel verlangt, lang sei, so hätten wir eine unvorbereitete Dissonanz vor uns, wie sie die Alten nicht anerkannten. Deshalb erscheint es richtiger, den Vorschlag nur als Verbindung der letzten Note *f* zu *des* aufzufassen, und kurz auszuführen, aber stark betont, in Agricolas Manier, so daß die Dissonanz, wenn auch nur flüchtig, hervortritt. Diese Ausführung entspricht der Stimmung „*mille pene*“ „tausend Qualen“ am besten.



Takt 6—10. Die Vorschläge, die Peters als Viertel ausschreibt, gehören zu den leitereigenen, die nur melodisch, aber nicht harmonisch verändern, also nicht zu den veränderlichen, langen. Sie sind also kurz auszuführen, aber mit dem Baß zusammenfallend.



Peters ist demnach zu verbessern. — Alle anderen Vorschläge nach den Regeln.

A. S. 65. Peters S. 35, Nr. 21. Takt 10. Auf diese Stelle habe ich bereits im allgemeinen Teil hingewiesen. Sie bildet einen Beweisgrund, daß kurze Vorschläge auch unbetont, anticipando üblich waren, gegen Agricola-Bachs Behauptung, sie seien stets betont. Die Violine imitiert hier die Singstimme, in der unteren Quint, im jambischen Rhythmus, der also auch für diese maßgebend ist, also:



Auf die Furienszenen folgt in der italienischen Partitur sofort Szene II, im Elysium (Peters Nr. 25). Gluck hat bekanntlich diese in der französischen Partitur viel breiter behandelt, und außer einem Ballett in D-moll eine Arie der Euridice „*Cet asile aimable*“ hinzugefügt. Die modernen Aufführungen haben mit Recht diese wundervollen Stücke

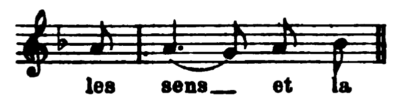
aufgenommen. Ich lasse also hier die Arie der Euridice folgen, wie sie die französische Partitur (*B*) S. 114 wiedergibt. (Peters S. 38, Nr. 24.)

Die Ausführung der Vorschläge ist hier von besonderer Bedeutung für den Verlauf der reizenden Melodie!

Takt 18. Daß die Vorschläge als lange, also Achtel, gemeint sind, ergibt sich aus den Violin- bezw. Klarinettenstimmen des Taktes 23, wo dieselbe Melodie erscheint, in Achteln ausgeschrieben, und noch mit einem Vorschlag (*d*) bereichert. Gluck hat hier, Takt 18, die Form des Vorschlags gewählt, um zu vermeiden, daß Sänger und Spieler schon hier einen Vorschlag (*d*) hinzusetzen, den er sich für die Wiederholung aufsparte. Man denkt an Leopold Mozarts Erklärung, warum die Komponisten oft dort, wo sie ausschreiben konnten, doch die kleine Note wählten. Der Echoeffekt (*flamme*, *l'âme*) wiederholt sich im Verlaufe des Stückes (z. B. schon Takt 20 *ivresse* — laisse).

Takt 20 ebenso. Die Vorschläge in den Klarinetten Takt 21 ff natürlich kurz, damit die Dreiteiligkeit der Figur erhalten bleibe.

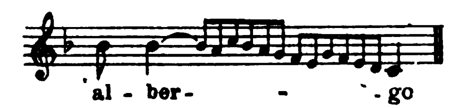
Takt 24. Dieser Vorschlag nimmt nach der Regel, wie sie Leopold Mozart ausdrücklich gibt, die ganze Zeit der Hauptnote und des Punktes, so daß sie selbst erst zur Zeit der angegebenen Note erklingt, also:



Takt 26 wie Takt 18. Takt 36 wie Takt 24. Takt 42. Man kann den kurzen jambischen Vorschlag, *e*, der Klarinetten auf die Singstimme übertragen. Takt 43 wie Takt 18. Echo! vgl. auch hier 4 Takte weiter die Klarinetten und Violinen. Takt 48. Der Vorschlag, *g*, in den Klarinetten kann auf die Singstimme übernommen werden. Takt 49 wie 24 und 36. Takt 51. Wieder lange Vorschläge, das *c* der Singstimme dissoniert wundervoll mit dem *cis* der zweiten Violinen. Takt 61 wie Takt 24.

A. S. 70. Peters S. 42, Nr. 25. Die Bezeichnung „Quasi Rezitativ" stammt nicht von Gluck. Die Accente sind hier mit besonderer Vorsicht anzuwenden, immer mit Beobachtung des harmonischen Verlaufes. Die Charakteristik, und alle tonmalenden Bewegungen sind ins Orchester verlegt. Der Sänger soll sich ihm unterordnen.

A. S. 88. Peters S. 51, Nr. 28. Takt 10 kann man eine jener weite Intervalle verbindenden Kadenzen anbringen, wie sie Hiller erwähnt, die hier der Illustration der Worte „*placido albergo*" gut eignete:



A. S. 93, Pt. Nr. 30. Von den Accenten ist der übliche Gebrauch zu machen, einige Vorschläge sind angedeutet, andere hinzuzufügen.

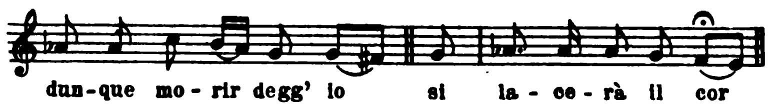


Keine Accente bei der Stelle: *la costanza, la fede.*

A. S. 104, Pt. No. 31, Duett. Takt 3 und 8. Die Vorschläge als leitereigene und harmonisch indifferente sind kurz, und zwar jambisch; der aufsteigende Gang der Violinen darf nicht rhythmisch alteriert werden. Takt 10. Ebenso. Takt 24 und 26. Die Schleifer sind hier des Affektes wegen *(tiranno)* sehr scharf und energisch auszuführen. Takt 27. Der Vorschlag *e* ist nach der Regel lang, ein Viertel, so daß die Singstimme die Hauptnote *f* auf das zweite Viertel bringt, wo die Violine ihr *f* aufgibt. Takt 42. Die Vorschläge nach der Regel als Viertel. Takt 43 und 44. Die lombardischen Noten sehr kurz und bestimmt. Takt 52. Der Vorschlag *h* gilt ein Viertel, und löst sich auf, noch bevor die Viola ihr *h* aufgibt. Takt 89. Vor dem dritten Viertel in beiden Stimmen kurze, jambische Vorschläge, *c* und *e*.

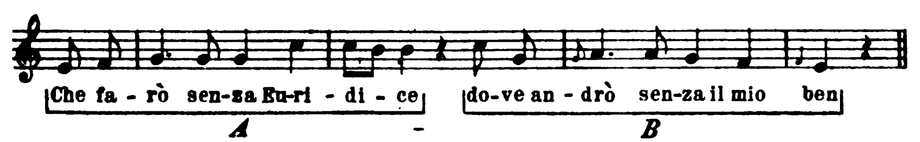
A. S. 116, Pt. Nr. 33. Takt 30 stößt das *d* der Singstimme mit dem Vorschlag *es* der Violinen, der nach der Regel als Achtel zu behandeln ist, zusammen, und es entsteht eine der „*acciacatura*“ entsprechende Dissonanz, wie die Organisten das Zusammenanschlagen der Sekunden nennen, von denen die eine sofort losgelassen wird, während die andere liegen bleibt. Ebenso Takt 33. Peters hat hier der Singstimme den Vorschlag der Violinen hinzugefügt, so daß die schöne Härte *(fiero* und *barbaro)* entfällt. Takt 31. Der Vorschlag *c* kurz, antizipiert, so daß er die Dissonanz *as/h/f* nicht zur Konsonanz des F moll-Dreiklangs abschwäche. Ebenso Takt 34. Takt 52. Der Vorschlag gilt gegen die Regel ein Achtel. Die Stelle ist eine Wiederholung des Taktes 50, wo Achtel notiert sind; auch tritt so die synkopierte Bewegung der zweiten Geige klarer hervor. Takt 61. Der Vorschlag nach der Regel kurz, jambisch. Takt 65 wie 52.

A. S. 123, Pt. No. 34. Übliche Einfügung der Accente:



A. S. 129, Pt. Nr. 35. Die vielbewunderte und vielgetadelte Arie des Orfeo „*Che farò*“ in Rondoform. Die Vorschläge Takt 4 bezw. 10 bestimmen die Melodie wesentlich. Übereinstimmend steht in allen

Partituren eine kleine Note, ♪, *g*, vor der Hauptnote *a*. Daß es sich um einen langen Vorschlag handelt, ist von vornherein klar. Aber die Regel, daß er an die Stelle der Hauptnote trete, ist hier nicht anwendbar. Die Phrasen *A* und *B*



bilden Vorder- und Nachsatz, die sich rhythmisch genau entsprechen. Gibt man dem Vorschlag den Wert der Hauptnote und läßt sie selbst auf dem zweiten Viertel eintreten, so ist die rhythmische Korrespondenz zum Vordersatz gestört. Dem entgeht die Bewertung des Vorschlages als Achtel, also:



Der Vorschlag auf „ben" ist nach der Regel ein Viertel. Peters schreibt bei den Wiederholungen zwei Viertel aus, interpretiert also richtig. Takt 25. Nach dem Schwellton eine kleine Verbindung, wie sie an solchen Einschnitten stets gebraucht wurde:



Takt 28. Der Vorschlag *h* auf dem dritten Viertel im Unison mit den Geigen als Achtel, wie ihn Peters ausschreibt. Takt 30. Den Vorschlag *fis* lange halten, die Auflösung *g* ganz am Ende piano andeuten und als Überleitung nach C dur ein *f* pianissimo anfügen.



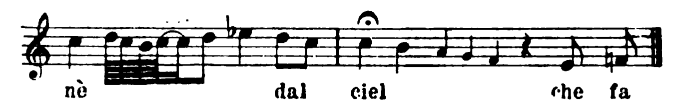
Oder eine kurze Verbindung:



Takt 41/42. Ein Vorschlag und eine verbindende Note:



Takt 48/49 kann eine ausschmückende Figur einschalten und einige Noten zur Verbindung mit dem Themaeinsatz einfügen:



A. S. 133, Pt. No. 36. Die Vorschläge, Takt 10, kurz. Achtel ergäben unruhige, dissonierende und der Stimmung widrige Beziehungen zu den Geigenfiguren. — Am Schluß „*oh fausto giorno, oh Amor pietoso*" keine Vorhalte, die den Ausdruck der Freude abschwächten.

A. S. 151, Pt. Nr. 38. Die Vorschläge überall nach den Regeln. Takt 11—13. In dem Solo des Amor nach seinem Einsatz „*ma poi la pena*" im Unison mit der Bratsche als Achtel.

Iphigénie en Aulide.
Ausgabe Pelletan.

(Ich hebe nur diejenigen Stellen hervor, deren Interpretation Schwierigkeiten bereitet.)

Akt I. Szene 1. „*Brillant auteur*" S. 18. Takt 9. Vorschläge von unten, welche nicht die vorhergehende Note wiederholen, kommen nach Agricola gar nicht, tatsächlich aber doch, wenn auch selten, bei Gluck sogar häufig vor. Über ihre Bestimmung als kurze oder lange verlautet nichts. Wir sind also auf Entscheidung von Fall zu Fall angewiesen. Über den Gesang Agamemnons ist eine wundervolle Ruhe ausgebreitet, aus der sein volles Vertrauen zur Güte und Gnade Dianens spricht, während in den Synkopen der ersten Violinstimme noch die Erregung des Vorangegangenen nachzittert. Deshalb entsprechen der Singstimme ruhig schreitende Bewegungen. Ein kurzer, selbst nur jambischer, Vorschlag unterbräche sie. Der Vorschlag sei also lang. Unter demselben Gesichtspunkt ist der Vorschlag des Taktes 11 als Viertel auszuführen. Er tritt übrigens nur scheinbar frei ein, in Wirklichkeit stellt er eine Fortführung der Fagottstimme vor. Takt 14. Auch hier bleibt der oben gegebene Gesichtspunkt maßgebend: beide Vorschläge lang, als Viertel:



Akt 1. Szene 5. „*Que j'aime à voir*" S. 67. Auch hier müssen ästhetische Erwägungen den Ausschlag geben. Klytämnestra — ahnungslos der Vorgänge — freut sich des liebevollen Empfanges. Ihre Arie ist graziös, heiter gestaltet. So sollen auch die Vorschläge überall kurz,

regelmäßig jambisch sein. So schon diejenigen der Klarinetten und Violen Takt 1—3. Takt 5. Das Zeichen bedeutet den Pralltriller hier angehaucht.



Takt 13. Der Regel nach währte der Vorschlag ein Viertel, was eine hübsche Dissonanz ergäbe. Trotzdem bin ich für die kurze trochäische Form, im Einklang mit den Instrumenten, weil der pikante Rhythmus so besser hervortritt. Ebenso Takt 15 und 17.

Szene 5. Nr. 2. S. 85. „*Les voeux, dont ce peuple*". Takt 12. Der Vorschlag *d* kurz, jambisch, als Terzenverbindung. Takt 19. Wieder ein Vorschlag von unten, der hier die Bedeutung der Auflösung des Leitetones, *dis,* der Violinen hat. Er muß deshalb betont, auf die Thesis kommen, und zwar kurz als Sechzehnteil. Achtel hätte der Komponist ausgeschrieben. Überdies korrespondiert nur so der Rhythmus dieses und des folgenden Taktes mit dem in dem ganzen Stücke herrschenden: ♩♪♪.

Szene 7. „*L'ai je bien entendu?*" S. 96. Takt 10 und 11. Die ausdrucksvollen Pausen wahren! Vorschläge als Achtel. Takt 12. Wieder ein Achtel, als Antwort auf die vorangegangene Phrase. Die anderen Vorschläge kurz jambisch, nur ausschmückend, da sie in der Parallelstelle, Takt 15, fehlen. Takt 21. Der Regel nach müßte der Vorschlag *c* als vor einem Achtel mit folgenden Sechzehnteilen, wie ihn die Violinstimme notiert, kurz-jambisch sein. Ich möchte hier aber von der Singstimme aus bestimmen, als der führenden, und mich für einen langen Vorschlag entscheiden, weil das ganze Andante in seinem zarten, weichen Schmerz auf fallenden Rhythmen — ◡ beruht. Ebenso Takt 24 und 25.

Szene 8. „*Iphigénie, helas!*" S. 105.

Takt 5. Der Vorschlag *h* nur als *port de voix* verbindend. Takt 15. Hier ersetzt der Vorschlag, wie im Rezitativ, die erste Hauptnote. Ebenso Takt 17. Takt 20. Der Vorschlag hier, gegen die Regel, als Achtel, damit die Dissonanz des zweiten Viertels (*a, e, d*) das dissonierende *d* schon vorbereitet finde.

Dieselbe Szene „*Cruelle, non jamais*", S. 107, Takt 14. Der Vorschlag der Violine fehlt in der Singstimme. Da diese beiden Stimmen sonst durchweg unison gehen, ist er in dieser unbedenklich zu ergänzen. Er gilt nach der Regel ein Viertel. Ebenso ist der Vorschlag, *dis,* des dritten Viertels normgemäß als halbe Note zu behandeln. Takt 21. Führte man die Vorschläge nach der Regel so aus, daß dem *d* der ersten Violine eine halbe Note, dem *gis* der zweiten Violine ein Achtel entfiele,

so entstünde eine häßliche Leere in den Quarten des zweiten Taktteils, die vermieden wird, wenn jener nur ein Viertel gehalten und die Hauptnote auf dem zweiten Taktteil angeführt wird. Etwas Steifes behält die Stelle auch so. Takt 32 der kurze Vorschlag, *g*, der Violine, der Singstimme zuzusetzen. Takt 33. Der Vorschlag, *dis*, ist die natürliche Fortführung der Tenorstimme, technisch eine Erleichterung zum Ansatz des *h*. Er ist deshalb auf die Thesis zu legen, aber ziemlich kurz abzufertigen.

Dieselbe Szene, Duo „*Ne doutez jamais*", S. 112, Takt 2. Der Vorschlag, *d*, in den Oboen und Violinen als Achtel, so daß die Hauptnote, *cis*, die Auflösung auf dem ersten Viertel bringt, und liegt, wenn die durchgehenden Noten *fis*, *a* des zweiten Viertels eintreten. Takt 3 ausschmückende kurze Vorschläge zwischen Terzen. Takt 9 und 10. Die Vorschläge müssen hier als Achtel genommen werden, und die Auflösung mit den Violinen erfolgen. Takt 20. Der Accent an die Stelle der Hauptnote. Takt 23 und 24 wie Takt 9 und 10. Takt 26. Der Vorschlag *cis* kurz, trochäisch, gewissermaßen als „*cercare la nota*". Takt 42. Die Vorschläge der Singstimme müssen sich auch hier nach denjenigen der Instrumente richten. Diese aber können nur kurz, jambisch sein, betrachtet man die Violinstimmen, wo sie vor der Achtelbewegung stehen die nicht alteriert werden darf. Folglich sind auch die der Flöten und Oboën, und der Singstimmen in derselben Weise zu behandeln.

Akt II. Szene 1. „*Par la crainte.*" S. 130. Hier dürften alle Vorschläge den Regeln nach auszuführen sein. Takt 9 ist die Pause einzuhalten, Takt 42 der Vorschlag als halbe Note zu behandeln, also die Pause zu eliminieren, weil die musikalische Phrase fortläuft, und der Nachsatz sich besser anschließt; auch der Text verlangt eine ununterbrochene Anknüpfung.

Szene 3. „*Achille est couronné.*" S. 156. Takt 3. Der Pralltriller setzt nach dem ausgeschriebenen Vorschlag ein, und bildet seine erste Note, darf also nicht wiederholt werden:



Takt 8. Ein Pralltriller:



Szene 4. *„Par un père cruel."* S. 215. Arcas hat sich dem Hochzeitszuge entgegengestellt, und gemeldet, daß Agamemnon am Altar harre, die Tochter der Diana zu opfern. Auf die zornigen Chöre folgt dieser Gesang der Klytämnestra, in dem sie Iphigenie in den Schutz des Achilleus stellt. Ich halte ihn für einen der wenigst gelungenen der Partitur (s. M. Neitzel, Führer durch die Oper I S. 58). Die Haltung der Mutter ist allzu gefaßt. Das Stück gewinnt, wenn es nach Wagners Anweisung langsamer, $^4/_4$ statt ₵, ausgeführt wird. Die Verzierungen müssen so gestaltet werden, daß die Erregung der Mutter und ihr Vertrauen in Achill zugleich zum Ausdruck gelangen. Lebhafte, steigende Rhythmen sind also zu bevorzugen. Die kurzen springenden Vorschläge werden somit trochäisch, scharf betont sein. Takt 2. Schon diesen Schleifer würde ich stark markieren, der Vorschlag ist nur verbindend. Entsprechend die folgenden Takte. Takt 7. Der erste Vorschlag lang, der andere verbindend. Takt 10. Der Vorschlag, korrespondierend mit dem Schleifer des Ritornells, trochäisch, kurz, stark betont. Ebenso Takt 12 und 15. Takt 20. Ein langer Vorschlag. Takt 28. Hier ein kurzer jambischer Vorschlag; das sforzato der zweiten Violine deutet an, daß das *cis* hervortrete.

Szene 7. *„O toi, l'objet le plus aimable."* S. 260. Die Deutung der Verzierungen bedingt den Verlauf der wundervollen Melodie wesentlich. Eine Entscheidung, die alle Zweifel beseitigt, ist kaum zu treffen. Ich glaube, daß die Vorschläge *a* des zweiten Taktes in den Flöten, und derjenige des dritten Taktes *a* veränderliche, lange sind. Ph. Em. Bach vindiziert ihnen im $^3/_4$-Takt die Hälfte der Hauptnote, Leopold Mozart drei Teile. Die Entscheidung gibt Takt 3, wo die Bässe auf dem letzten Viertel mit der Nachahmung des Themas einsetzen. Hier aber steht der Vorschlag vor einem punktierten Viertel, kann also nur ein Viertel beanspruchen. Daraus ergibt sich die Währung der Vorschläge. Die Stelle gestaltet sich also:



Gegen diese Auffassung könnte man einwenden, daß die Oktaven zu der von den Bratschen und Fagotten gehaltenen Quint *e* hohl klingen,

was vermieden oder doch gemildert würde, wenn die beiden Vorschläge kurz ausgeführt würden. Ich bin aber sicher, daß Gluck so die Hilflosigkeit, die Angst Agamemnons hat schildern wollen. Schon in dem vorangegangenen Rezitativ „*A moi, soldats*“ (S. 251 der Pell. Ausgabe letzter Takt und S. 252 erster Takt) erklingen Oboen und Flöten in leeren Sexten, die Wagner vervollständigt hat, gegen die offenbare Absicht des Komponisten, jene Affekte zu schildern. Auch in unserer Stelle ist die scheinbare Leere charakterisierend. Takt 4. Den Schleifer weich anschließen. Takt 8 bis 11 und 33/34 der oben gegebenen Ausführung entsprechend; entscheidet man, gegen meine Auffassung, für den kurzen Vorschlag, so kann er nur trochäisch-betont sein, einmal aus harmonischen Gründen, da nur so Dissonanzen entstehen, während Jamben die langweiligsten Konsonanzen brächten, dann aber aus solchen der metrischsprachlichen Betonung.

Nachtrag.

Erst nachdem die Drucklegung dieses Werkes ihrer Vollendung entgegenging, gelangte ich in den Besitz photographischer Reproduktionen derjenigen Aussetzungen Händelscher Einzelgesänge, welche die Lennard-Sammlung des Fitzwilliam-Museum zu Cambridge aufweist. An dieser Stelle möchte ich zunächst den Messrs. Edward Dent und Chaßman, erstem Bibliotheksassistenten, daselbst, meinen besten Dank aussprechen für ihre werktätige und erfolgreiche Unterstützung. Die Sammlung enthält eine Reihe von Kopien Händelscher Werke, die sein Freund und Amanuensis, Christoph Schmidt, vom Autograph übertragen hat. Sie gehörte Mr. Francis Barret Lennard, der sie von seinem Vater erbte, und vor einigen Jahren dem Fitzwilliam-Museum zum Geschenk machte. Hier finden sich die Zusätze, mit Bleistift in dem System der Gesangsstimme oder über ihm, die Kadenzen an einer freien Stelle einer Instrumentalstimme über jener notiert.[1]) Dieselbe Quelle hatte Max Seiffert für diejenigen Verzierungen benutzt, die den ersten Teil des Messias betreffen,[2]) während die der anderen Teile einer Schmidtschen Kopie entnommen waren, die der kürzlich verstorbene Tonkünstler Otto Goldschmidt in London besaß. Seiffert glaubte nun diesen Verzierungen eine authentische Bedeutung in dem Sinne zusprechen zu müssen, daß sie von Händel gebilligt in die für den Cembalisten bestimmte Partitur eingetragen worden seien und daß der „Konzertgebrauch ihre Eintragung in die Partituren durch Schmidts Hand veranlaßte.“ Auch ich hatte Seifferts Ausführungen anfangs für beweiskräftig gehalten,[3]) muß aber nunmehr, nach näherer Prüfung der Sachlage, sie für hinfällig erklären, jedenfalls soweit sie

[1]) Die Zusätze erstrecken sich auf die Oratorien: Alexander Balus 4 Arien, L'Allegro e Pensieroso 3 Arien, Judas Maccabäus 2 Arien, Israel in Egypten 1 Arie, Hercules 2 Arien, Jephta 1 Arie, Samson 3 Arien, Theodora 2 Arien, Messias 2 Arien, und die Opern. Alcina 4 Arien, Floridante 4 Arien, Giulio Cesare 2 Arien, Rodelinda 1 Arie, Radamisto 1 Arie, Siroë 1 Arie, sowie 7 Anthenes und 4 Duette.

[2]) Sammelbuch der I. M. G. VIII, S. 581 ff.

[3]) Zeitschrift der I. M.-G. Jahrgang 1907.

die Lennardsche Sammlung betreffen. Die Verzierungen sind nämlich hier garnicht von Schmidts Hand hinzugefügt, sondern von einer anderen. Das hatte mir bereits Mr. Mann, Leiter der musikalischen Abteilung des Fitzwilliam-Museums, ein ausgezeichneter Kenner Händelscher Kunst, mitgeteilt. Eine Prüfung der photographischen Reproduktionen bestätigt das auf den ersten Blick. Nicht nur tragen die Noten und Notenzeichen einen anderen Schriftcharakter, auch die den Kadenzen untergelegten Wortbuchstaben sind von anderem, von der Schmidtschen Handschrift wesentlich unterschiedenem Aussehen. Sie deuten eher auf die späteren Dezennien des achtzehnten Jahrhunderts. So ist der Seiffertschen Beweisführung der wesentlichste Stützpunkt entzogen und sie fällt in sich zusammen. Hätte er die Originale eingesehen, und sich nicht auf die von Chrysander gefertigte Abschrift verlassen, so wäre ihm dieser Irrtum erspart geblieben. Woher nun diese Aussetzungen stammen, wird sich kaum noch ermitteln lassen. Da die Kollektion Lennard früher, wie Mr. Mann festgestellt, im Besitze des Tenoristen Samuel Harrisson (1760—1813) war, so liegt die Folgerung nahe, daß er ihr Autor sei, und sie vielleicht für seine Schüler aufgezeichnet habe. Jedenfalls, und das gibt ihnen Wert, verraten sie eine mit einer festen Tradition verwachsene, wenn auch, wie wir sehen werden, nicht mustergültige Technik. Auch wenn wir davon abzusehen haben, Händels Autorität für diese Aufzeichnungen in Anspruch zu nehmen, so verlohnt es sich doch, auf sie näher einzugehen, um festzustellen, wie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gesungen wurde, und zu prüfen, ob sie der heutigen Musikausübung eine brauchbare Vorlage liefern.

Unsere Aussetzungen (Anhang *Q*, *a-e*) lassen in erster Linie einen wesentlichen Unterschied in der Behandlung der Gesänge des Oratoriums und der Oper erkennen. Dort bescheiden sie sich — und das gilt nach Mr. E. Dents Prüfung auch für die nicht im Anhang mitgeteilten — mit der Einfügung von Manieren, vorzüglich des Vorschlags, des Pralltrillers, dessen erste Note meist durch eine Vorschlagsnote markiert ist, und des Doppelschlags, sei es der Diminution der Hauptnote in diese Figur, sei es des verbindenden, vielfach mit einem, durch eine kleine Note angedeuteten, angehängten Nachschlags. In den Operngesängen ist die ornamentale Ausschmückung eine weit reichere. Einmal ist von denselben Manieren in weit ausgiebigerer Weise Gebrauch gemacht; dann aber führen sie, auch außerhalb der Kadenzen, zahlreiche kleine Passaggien und Notenzerlegungen mit sich. Kadenzen weisen nur die Operngesänge aus Siroë und Alcina (*Verdi prati*) auf.

Schon aus der Lektüre des Gesanges aus Judas Maccabäus *(Q, a 1)* ergibt sich die große Ähnlichkeit mit der Bearbeitung, die uns Seiffert

für die Gesänge des Messias zugänglich gemacht hat. Überall sind es jene oben erwähnten Manieren, dazu bestimmt eine melodische Bereicherung anzustreben. Zu beachten ist, daß in unserem Fall kein Da capo vorliegt, der Vortrag also nur in dieser Form erfolgte. Was die Ausführung im einzelnen betrifft — und dasselbe gilt auch für die andern Beispiele — so ist einmal das Zeichen des Doppelschlags überall so angebracht, daß es rechts über die Hauptnote gesetzt die nach ihr eintretende, die Verbindung zur nächsten Note bewerkstelligende Figur, über sie gesetzt aber ihre Diminution selbst anzeigt, wie z. B. Takt 9. Wo die Vorschlagsnote und das Zeichen des Pralltrillers vermerkt sind, bedeutet jene natürlich nur die erste Note dieses, vor dem langen Triller hingegen einen veränderlichen, langen Vorschlag, dem sich der Triller auf der Hauptnote anschließt (*cadence avec appui*). Das Zeichen *t* oder *tr* steht — neben der Hauptbedeutung des langen Trillers — sowohl für den Pralltriller als für den Mordent, nicht aber hier für den Doppelschlag, der überall ein eigenes Zeichen, ein Kreuz, hat. Wo der Pralltriller, wo der Mordent einzusetzen hat, ergibt sich aus den uns bekannten Normen; so wird in Takt 22 der Mordent gemeint sein, kein Pralltriller, der die aufsteigende Skala verwischte. Die Wahl zwischen veränderlich-langem und unveränderlich-kurzem Vorschlag brauchte der Bearbeiter ebenfalls nicht anzudeuten, da die Regeln für ihre Unterscheidung als bekannt vorauszusetzen waren. Die Vorschläge Takt 7, 14, 16, 18 sind kurze; lange dagegen sind anzunehmen im Takt 8. In Takt 17 ist der erste Vorschlag *h*, als vor einem unbetonten Taktteil kurz, der andere hingegen ein ausdrucksvoller Vorhalt, dem mehr als die Hälfte des Wertes der Hauptnote gebührt, gleich wie dem Vorschlage *c* des Taktes 20 und *h* des Taktes 21. Auch der Gesang „*Come ever smiling*“ (Q, a, 2) und die Arie „*Thus when the sun*“ werden einer entsprechenden Behandlung unterworfen. Wiederum sind es ausschließlich die kleinen Manieren, die das Variationssubstrat abgeben. Es ist nun auffallend, daß diese Aussetzungen die Wesenheit des musikalischen und dichterischen Ausdrucks gänzlich außer acht lassen. Das milde, andachtstiefe Gebet aus dem ersten Teil des Judas Maccabäus, das die verzagten Israeliten wieder aufrichtet, der Gesang an die Freiheit, in welchem die gewaltige Wucht der vorangegangenen Kriegsgesänge nachhallt, der weiche Abschiedsgesang Samsons sind derselben, offenbar durch eine sichere Tradition und Gewohnheit bestimmten Variationstechnik unterzogen. Schon aus dieser ununterschiedenen Behandlung so wesensungleicher Stoffe ergibt sich, daß es dem Bearbeiter durchaus nicht auf eine Steigerung der ihnen zu Grunde liegenden Affekte ankommen konnte, daß es ihm vielmehr darum zu tun war, die melodische Linie zu vervollkommnen und zu verbessern.

Ob ihm dies im Sinne jener Zeit gelungen, soll hier ununtersucht bleiben, und mag zunächst nicht bestritten werden. Sie, an die weit reicheren Zerlegungen der Operngesänge gewöhnt, dürfte die hier beliebte Ausgestaltung als bescheidene, ja als geflissentlich zurückhaltende, als stilgerechte und oratorienwürdige anerkannt haben. Anders aber steht es, wenn wir den Maßstab unseres Musikhörens anlegen. Da erscheinen uns alle diese Brechungen und Floskeln im besten Falle als überflüssig, häufiger noch als störend, in zahlreichen Fällen aber als entstellend. Eine Ausnahme mache ich nur für die Vorschläge, vorzüglich die veränderlichlangen, die sogar affektiv zu steigern geeignet erscheinen. Ganz unmöglich, und unvereinbar nicht nur mit der Würde des Oratorienstils, sondern mit dem Charakter des pathetischen Stils überhaupt, dünken uns die immer wiederkehrenden Pralltriller und Mordente, vorzüglich dorten wo sie auf Töne entfallen, die schon als Hauptnoten einen kürzeren Wert innehaben. Auch den verbindenden Doppelschlag werden wir nur selten akzeptieren, vorzüglich an denjenigen Stellen, wo es wirklich gilt zu verbinden. Für unsere moderne Musikausübung bilden mithin diese hier gegebenen Beispiele sängerischer Interpretation ebensowenig ein passendes Vorbild als diejenigen, die Max Seiffert für den Messias mitgeteilt hat.[1]) Eine diesen Vorbildern genäherte Wiedergabe müßte dem heutigen Hörer das Verständnis für Händels Sologesang völlig verlegen, und einen wirklichen Genuß vollends ausschließen.

Die Operngesänge (Q, c-e) bieten uns kein erschöpfendes Bild der reproduzierenden Variationsmethode, weil sie in ihrem Empfindungsgehalt und der musikalischen Behandlung einander zu nahe stehen und deshalb keinen Schluß zulassen auf affektuos anders geartete Stücke. Es sind durchweg langsame Sätze, in denen ein schmerzerregtes Herz bereits gefaßt und ruhig seine Klage vorträgt. Nur in der Arie aus Alcina: „Ah, mio cor," vorzüglich im Mittelsatz durchbrechen das Leid der Verlassenen auch heftige Erregungen der Rache. Leider enthalten, wie mir Mr. E. Dent mitteilt, die anderen Arien nur ganz vereinzelte Zusätze von Manieren, sodaß sie gleichfalls zu unserer Kenntnis jener Ausschmückungstechnik wenig beitragen. Die Behandlung unserer Opernarien unterscheidet sich von derjenigen des Oratoriums einmal durch die Einführung einiger Manieren, die dort garnicht vorgeschrieben sind, wie des doppelten Nachschlags, und des Anschlags, dann aber durch die kleiner Passagien und Notenzerlegungen. Nur die Arie aus Siroë und das weltbekannte *Verdi prati* aus Alcina führen Kadenzen mit sich. Auch

---

[1]) Ich verweise auch hier auf meine Besprechung des Klavierauszuges zum Messias von Chrysander-Seiffert, Zeitschr. d. I. M.-G., Jahrg. 1907.

hier ist auch nur von dem Versuch einer Unterstreichung oder Hervorhebung des affektiven Inhalts nichts zu verspüren, vielleicht ausgenommen den kurzen absteigenden Gang im Takt 34 der Arie aus Radamisto „*ombra cara*", der das Wort „*vendetta*" nicht übel auslegt. Auch diese Veränderungen resultieren in erster Linie aus dem Wunsche einer Bereicherung der Melodie, einer innigeren Anschmiegung und Verknüpfung der Noten untereinander, und der Zerlegung gehaltener Töne in Melismen. Es tritt hier aber — anders als in den oratorischen Gesängen — unverkennbar die bravouröse Zweckbestimmung klar zu Tage. Die freie Auszierung machte also in der Praxis selbst vor diesen breiten und getragenen Gesängen nicht halt. Diese Art der Behandlung pathetischer Stücke verfällt unbedingt dem verdammenden Urteil jener Theoretiker, die wenigstens sie intakt und vor der Veränderungssucht der Sänger geschützt wissen wollten. Statt eines nachahmungswerten Vorwurfes liefern diese unsere Varianten vielmehr ein lehrreiches Beispiel reproduzierender Willkür sängerischer Eitelkeit. Auch die einsichtigen Musiker jener Zeit hätten sich gegen solche Umgestaltungen des Originals energisch verwahrt. Nicht anders hätten sie die Kadenzen beurteilt. Sie sind nicht thematisch, sondern als Sängerkadenzen gebaut, weil keine dieser Arien, wie ja die meisten im langsamen Tempo, Stoff bietet, der sich zur Wiederanführung in einer melismatischen Formel eignete. Das ist also nicht auffällig. Hingegen lassen sie — mit Ausnahme der Variante III der Kadenz zu Siroë — die von den Theoretikern einmütig geforderte Beschränkung der freien Kadenz auf den Ruhepunkt des Quartsextakkordes ausser acht, da sie bereits vor seinem Eintritt einsetzen, die Varianten I und II der Arie aus Siroë sogar ganz auf dem ihm vorangehenden Hauptdreiklang sich festsetzen, und den anschließenden Quartsextakkord ungenutzt lassen. Wenn Chrysander, wie oben S. 151 erwähnt wurde, seine Kadenzen mehrfach in gleicher Form konstruiert, so kann er sich zwar auf diese Praxis berufen. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dazu sind die Aussagen der italienischen und deutschen Autoren jener Zeit zu bestimmt, und zu eindeutig, daß diese Arten des Kadenzierens als Ausschreitungen galten, die Tosi, und mit ihm Agricola, ausdrücklich zurückweist, wenn er ausführt, es sei eine unerträgliche Schwäche der Sänger, wenn sie beanspruchen, das Orchester solle in seinem schönsten und geregelten Laufe aufhören, um ihre schlecht erfundenen Einfälle abzuwarten. Daß es sich in unseren Beispielen überhaupt nur um Floskeln handelt, der Virtuosität eines beifallbeflissenen Sängers bestimmt, das ergibt sich einmal aus ihrer mit dem Inhalt des Stückes inkongruenten Struktur nichtssagender, ja banaler Wendungen, dann aber aus der uns bereits bekannten Überlieferung, daß solche pathetischen Gesänge überhaupt kadenzlos,

oder doch nur mit einer ganz kurzen Formel abgeschlossen zu werden pflegten, und das noch zu Hillers Zeiten. Sie bringen aber den strikten Beweis, daß sich eben nicht alle Sänger an die Vorschriften der Meister hielten. Daß wir uns für die heutige Praxis an jene zu halten, nicht aber die Auswüchse unbescheidener und unvernünftiger Sängergepflogenheiten wiederaufzunehmen haben, bedarf keiner besonderen Begründung.

Anhang.

A.


1. Zacconi, Prattica di musica.
Bovicelli, „Regole, passaggi di musica“ Passeggirter Falsobordone des Giovanelli.
etc.
sic!
se-cu-lo - - - - - rum.
2. Zacconi, a. o O.
Bovicelli, aus einem passeggirten Madrigal Cypriano de Rore's.
Del - la vi - - - ta.
3. Zacconi. (Doppelschlagsbewegung.)
(Secundenbewegung.)
etc.
Quae est is - - - - ta, Quae est is - - - - ta.
Quae est is - - - - ta, Quae est is - - - - ta.
Bovicelli, passeggirtes Ave verum des Palestrina.
etc.
pro-ho - - - - - - - - mi - - ne.
pro-ho - - - - - - - - - - - mi - ne.


4. Zacconi.
etc.
ac - qua - - - - - - - - - - rum.
ac - qua - - - - - - - - - - rum.
Zacconi.
Bovicelli, Falsobordone von Giovanelli. Hier ist der Groppo nicht Kadenz.
etc.
mag-na qui po - - tens est.
5. Bovicelli, ebenda.
me - - - - - - - o.
Die einfache Oberstimme.
Bovicelli, Ave verum Palestrinas. Anfang. Einfache und doppelte Nachschläge.
A - ve ve - rum cor - - - pus.
Bovicelli. Madrigal Cypriano di Rore's.
etc.
An - cor che col par - ti - - re


Ebenda.
etc.
Tan - to son dol - ci gli - ri
6. Christophoro Malvezzi. Intermedii e Concerti. Venetia 1591. „Dalle più alte sfere."
Verzierter Cantus.
Vorschlagsrhythmen.
Qual voi nuo-va Mi - ner-va e for - te
Einfacher Cantus.
Begleitstimmen.
Bovicelli.
etc.
seculo- rum.
Bovicelli, in dem Madrigal Cypriano Rore's.
etc.
mill' e mil - le vol - te'l gior - no
Franc. Severi. „Salmi passeggiati."
Secut erat in principi - o nunc.


7. Malvezzi a. o O. Schluss.
Al - ci - - de
Bovicelli, Ave verum des Palestrina.
Pralltriller, richtiger: Mordent nach Tosi Agricola.
ho - mi - ne pro - ho - mine.
8. Malvezzi, a. o O.
etc.
l'al - ta fa - ma
B. Ornamente der Italiener und Deutschen von 1600-1640.
1. Accenti nach Crüger und Herbst.
Thema.
ut re mi fa sol la
la sol fa mi re ut
a.
ut re mi
etc.
b.
A
E
etc.
c.
etc.
etc.
d.
Thema. durch die Tertia aufwärts.
etc.
e.
etc.
Durch den Quart herauff.
f.
abwärts.
g.
h.
etc.
i.
etc.
Durch den Quint herauff.
k.
etc.
l.
etc.
m.
etc.
n.
etc.
o.
etc.
herunter.
p.
q. Tirata. Herbst.
Cascata Caccinis.
C. doppia.


2. Vorschläge auf die Thesis fallend.
a. Caccini, Der Anfang des Madrigal Cor mio, Nuove Musiche von 1601, von ihm selbst ausgeschmückt. (auch Aria di Romanesca ebenda.)
etc.
Cor mio, sen - - - - - ti.
b. Derselbe. Amor io parto f. Tenor nach der Ausgabe v. 1607.
etc.
Ben mi tra - fig-ge a-mo - - - - - re.
c. Girolamo Marinoni, Il primo libro de Motetti a una voce sola, Venetia 1614.
(Prager Clementinum.)
be - ne - di - cunt Do - - - - - - - - - - -
- - - - mi-num
d. Franc. Severi. Salmi passeggiati etc. Roma 1615.
etc.
Sicut erat in principi- o et nunc.
e. Monteverdi. „Orfeo.“
Or
f. Marinoni. Il primo libro di Motetti a una voce sola, Venetia 1614.
Assumpta est Ma-ri - - a
g. Ignatio Donati. Sec. dibro de' Motetti. Venetia 1636.
Ma-ri - - a
3. Domenico Mazzocchi, Dialoghi e Sonetti 1638. Vorschläge auf die Arsis fallend.
pos - sit a - man - tem.


4. Caccini, Nuove Musiche, Madrigal „Cor mio." Nachschläge.
etc.
deh - - - - - - - -
Caccini, ebenda, Aria di Romanesca. Doppelnachschlag.
etc.
ch'io me - ni vi - - ta - - si
6
5. Caccini, Ribattuta di gola.
Crüger und Herbst.
a.
b.
etc.
c. Cavaliere.
(Rappresentatione) Zimbelo.
Angelico Patta, dieselbe Figur als Vorbereitung zum Secundentriller.
d.
tr
6. Der lange gehauchte Triller.
a. Caccini.
b. Herbst.
ve - ni ve - - - ni.
oder
c. Dan. Bolius.
etc.
ve - - ni
A
E
d. Crüger.
oder
ve - ni ve - - ni
e. Praetorius.
oder
f. Monteverdi. „Orfeo."
sciol - ta in - van -


pre - su - - me
7. Der gehauchte kurze Triller.
a. Crüger.
tr
b. Herbst.
c.
Der Triller ist hier ausgeschrieben.
d. Ottavio Durante, Arie devote.
O Se-gua soc- cor - ren - do
8. Der lange Tremolo der florentiner Schule. Trillo der Römer.
a. Herbst und Crüger.
descendens
ascendens
b. Cavaliere. (Trillo.)
9. Der kurze Tremolo, (Tremoletto) der Schneller des Petri-Türk.
a. Herbst. Schneller der Klassiker.
b. Cavaliere. (monachina)
Mordent der Klassiker.
c. Caccini.
10. Der doppelte Tremolo, unser Doppelpralltriller.
a. Caccini.
etc.
b. Praetorius.
c. Herbst.
d. Caccini, als Nachschlag.
e. Praetorius.
11. Der Groppo oder groppolo.
a. Cavaliere. deutet den groppo durch ein g an.
b. Caccini.
c. Cadentia nach Crüger.
oder
ve - ni ve - - ni
d. Gruppo mit einem Accent.
e. Final Cadenz in Caccinis Madrigal „Cor mio."
Par - - - - - - - - to

C. Die römische Oper bis 1645 und Monteverdi's Spätopern.

1. Tonmalende Wendungen.



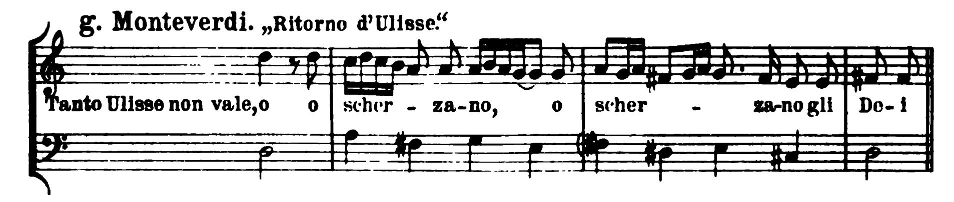
e. St. Landi. „Orfeo.“



f. Michelangelo Rossi. „Erminia sul Giordano.“

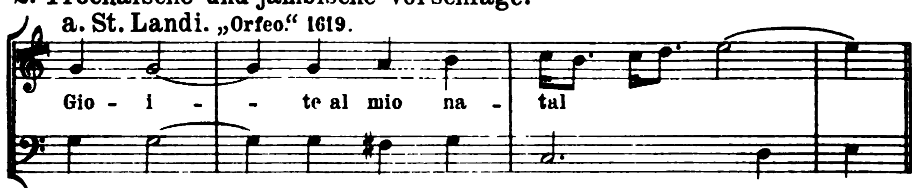


g. Monteverdi. „Ritorno d'Ulisse.“



2. Trochäische und jambische Vorschläge.

a. St. Landi. „Orfeo.“ 1619.



b. Dom. Mazzocchi. „La Catena d'Adone.“

c. Jac. Melani. „Ercole in Tebe.“ *Hier ist der Vorschlag nicht in den Takt eingeteilt.*




d. Jac. Melani. „Tancia."
da - me par-ti - te.
e. St. Landi. „S. Alessio." ebenda.
Di vir-tù fos - ti Che fa-ra - i?
f. Luigi Rossi. „Orfeo." 1647. ebenda.
tor-men to senz'al - ma in-vi - ta
g. Monteverdi. „Ritorno d'Ulisse."
Tor - na deh tor-na
3. Nachschläge.
a. St. Landi. „S. Alessio."
Chi l'a - li a me da - ra
b. M. Marazzoli. „Dal Male il Bene."
se ri - me - dio è la mor-te
c. Jac. Melani. „Tancia."
Vorschlag. Nachschlag.
se mi fug-ge il mio ben se mi fug-ge il mio ben, da - me fug-gi - te
d. Monteverdi. „Incoronazione." Doppelter Nachschlag.
fam-mi spo - sa al mi - o Rò
4. Der Schleifer.
a. Luigi Rossi. „Orfeo."
più? E che vuol più?
ebenda.
più? E che vuol più?
b. Monteverdi. „Incoronazione."
se-te A-mor e tu, due ma - la - dri - ni.
c. St. Landi. „S. Alessio."
Dreinotiger Schleifer. Triole.
Tan-to ben fug - ge più


5. Gehauchte Vocalisation.
a. Monteverdi. „Incoronazione." Komische Scene.
ma non sò, quel ch'io vor - re - i
b. Carissimi. Aus der Kantate „Diluvium universale." Hamb. Stadtbibl.
fer- ra-rum ar - du- or tre-mis-cunt to - - - ni-tu
Derselbe. Kantate „Dies malus." (ebenda.)
ge - men - - - - - - tes
6. Triller.
a. D. Mazzochi. tr
ausführen
spe - - co
spe - - co
b. Triller, durch eine Secundenbewegung vorbereitet. St. Landi. „Arie a voce sola", 1620.
e ri - do.
4.3.
7. Doppelschlag.
a. Monteverdi. „Incoronazione."
spe - ro ma - i.
b. Derselbe. „Ritorno d'Ulisse." Freieintretender Doppelschlag; der Anschlag Agricolas.
scam - po
8.
a. Kadenz aus der zweiten Kantate, der von Gevaërt angelegten Sammlung von Kantaten und Duetten des Carissini, Ms. der Bibl. Royal de Bruxelles.
pre-gi a-van - za
b. Ebenda, Kantate 8. „E bello ardire."
l'ar-di - re è bel - - lo, l'ar-di - re è bel - lo, l'ar-di - re
(7)


c. Kantate 9. derselben Sammlung. Duett. Schluss.
vi - ta, co - - - sta la vi - ta.
vi-ta, co - - - - sta la vi - ta.
d. Kantate „Tronchi si pensieri." ebenda.
La - scia il do - lo - re, cor - ri bei - ra - i, cor -
- - - - - ri ai bei - ra - i
e. Luigi Rossi. Kantate „Quanto credulo." Der Satz lautet beim ersten Vortrag.
Quan-to è cre-du-lo, quan-to è cre-du-lo qual co-re, quan - to, quan-
to, quan-to è cre-du-lo qual co - re.
Bei der Wiederholung.
Quan-to è cre-du-lo,
quan-to è cre - - - du-lo il mio co - re, quan-
- to, quan-to, quan-to è cre - - du-lo il mio co - re.

D. Die venetianische Schule. Cavalli und Cesti.




cel - la,
5. Cavalli. „Ciro."
In trion - - - fo d'A-mo-re go - -
- - - da-no gl'oc-chi e in - ce-ne-ris-ca il co - re.
6. Cavalli. „Erismena."
ap - plan -
so di glo - ria
7. Jambische und trochäische Vorschläge.
a. Cavalli. „Giasone."
le fug-gi - ti - ve pian - te
b. Cavalli. ebenda.
si, ch'io mi pro-ve - do


c. Cesti. „Da Dori.“
se l'af-fet-to, oh Di - o
d. Cesti. „Pomo d'Oro.“
fat - ta la spi - a
e. Derselbe ebenda.
e in-giu - sto,
f. Cavalli. „Didone.“
il dol - ce As - ca - nio o Di - o
g. Cesti. „Pomo d'Oro.“
n'in-vi-a per gli oc-chi per gli oc-chi
h. Ebenda.
il pie - de
8. Nachschläge.
a. Cavalli. „Didone.“
Chi re-sta
b. Cesti. „Pomo d'Oro.“
oh Dio, che sen - to,
c. Cavalli. „Didone.“
Doppelter Nachschlag.
col tuo bran-do a no-stri pet - ti
d. Cesti. „Pomo d'Oro.“
è da - to
e. Cavalli. „Giasone“ in der Passaggie.
Se- - - -
- mi - de - a
9. Doppelschlag.
a. Cesti. „Pomo d'Oro.“
bel-la in - di n'as - pet - ti.


b. Cavalli. „Ciro." Recitativ.
hor di sa - per la sor-te mia son va - go,
c. Cesti. „Pomo d'Oro."
bor - sa pie - na
56♯
d. Cesti. „La Dori." Doppelschlagsbewegung in der Passaggie.
d'al-la mia trom - - - - ba
etc.
10. Schleifer.
a. Cavalli. „Giasone."
te - me in-van' tua fe - ri - tà,
(3♯ 6♯ 2 6 6 4)
b. Cesti. „Pomo d'Oro."
I - do - lo mi - o,
(7♮)
11. Kadenzbildungen.
a. Cesti. „Pomo d'Oro." Schleifer und Triller.
tr
con - ten - ti
(6 4) (3♯)
b. Ebenda.
tr
giun - ger de va - no
c. Aeolischer Halbschluss. ebenda.
de miei mar - ti - - ri
6♯ 7 7 6 3♯
d. Cavalli. „Egisto." Ausgeschriebene Kad.
ar - di - te e fie - -
- - - - - - re -

12.


a. Franc. Provenzale. „Stellidaura vendicata."
Armidoro-Con suo-
- lo
b. Ebenda.
bellez-ze ed i-o tor-men- to
c. Ebenda.
co-me, non spi-ro, o Di-o, tra pe - - - ne tan-te.
d. Ebenda.
Dor-mi per-fi-do ti-ran-no, ch'a tuo dan-no ve-glia ar-ma-
to il rio de-stin, ve-glia ar-ma - to, ve-glia ar-ma -
- to il rio de-stin-
e. Jamb. Vorschlag aus der Harmonie der vorhergehenden Note. ebenda.
ed io son mor - to


f. Troch. halblanger Vorschlag.
Per-che las - sa, tant' a - mo
g. Nachschlag. ebenda.
di - fen - de
etc.
h. Doppelter Nachschlag „Il schiavo."
l'ar - mi pron - te,
i. Lombardische Figur. „Stellidaura."
Die Hauptnote bildet Dissonanz.
non os - cu - ra
k. Schleifer. ebenda.
Quest' os - cu - ro, ch'al mio vol - to dar men-ti - ta
l. Sospiri, Schleifer und Doppelschlag. „Schiavo."
ved' in lei la mia sor-te e la sos-pi - ro
m. Echoeffect in der Passaggie. „Stellidaura."
piano
e piang-go, s'ha le te-ne-bre d'in tor - - no
n. Ebenda. Duolenthema.
Ben-che a-man-te of-fe-so si-a, nac-qui al mon-do Ca-va lier
o. Ausgeschriebener Mordent. ebenda.
Stel le fie-re

E. Alessandro Scarlatti und die ältere neapolitanische Schule.

1. L'Amazone Guerriera, 1689.



2. Griselda. „Amanti, che piangete."

A-man-ti, a-man-ti che pian-ge-te, che pian-ge-

te, le la-gri-me ter-ge-te, le la-gri-me ter-ge-te, e con-so-

Solo.

la te-vi

3. „Prigionero fortunato."

ma, ma fa un in-gan-

no

4. Griselda. „Quando tiranno Amore."




Violinen.
glia mac-cen de il cor
6. Theodora Augusta. Anfang des Ritornells.
Einsatz des Gesangsthemas.
etc.
Sin che re-
gni, o so-rel - le, il fi - glio
7. Tigrane.
etc.
Fol - - go-re

Messian - Trumpet shall sound
to my do the nations

8. „Clearco in Negroponte."




cel-lo, par che di-ca, è ca - ro, è bel - lo, è bel - lo il mo-ri - re
per a - mor, il mo - ri - - -
- re, il mo - ri - - re per a - mor.
p
p
p
f
Ritornell.
6 3♯ 6 6
6 6♯
2♭ 6


10.
mor-mo - ra-
te
Durch die andere Stimme auf sussurate wiederholt.
11. „Clearco in Negroponte."
mio do-lor
12. Griselda.
pe - nar pe - nar
13. Theodora Augusta.
Fran - ge-rò,
fran - ge-rò que-ste ri - tor - ti, fran-ge-
rò
que - ste ri-tor-ti,


14. Tigrane.
Allegro.
Al - gi - rar
Due Violette, Cello Solo.
al - gi - rar d'un suo bel guar - do
6
15. Onestà negli Amori. „Per dar lampo."
re - se a gl'a - stri il ra - pi - to splen - do -
re
16a Mitridate.
tr
ti ren-de - rà,
mer - cè ti ren-de - ra.
6
6
4

16b. Cambise. „Tutto appoggio."





ma il suo ri - sto - ro.

18. Cambise. „Tutto appoggio." *Schluss des Mittelsatzes.*

v'im-pres-se la vil - tà, la vil - tà

19. Mitridate.

Violinen.

com - pa - gno fi - del, com - pa-

Bass: 7 d fis H. tacet.

piano

gno, com - pa - gno fe-del fe - del

Bass: d fis H.


20. Griselda.
Streicher.
ad arbitrio
pie - tà pie-tà, lo ve-do, lo sò, lo sò, e n'ho pie- tà.
21. Mitridate.
sen, col suo gau -
dio mi giun - - ge nel sen.
22. Tigrane. „Del Amante confido."
staccato
fa rà, ven - det - ta fa - rà
23. Prigionero fortunato.
Violine.(Viola in blando.)
ma con - ton - ta del - la pia - ga s'ap - pa -


ga.
24. Mitridate.
Andante.
Violinen.
di-let - to
col suo
gau-
Viola und Basso.
dio mi
giun-ge nel
cor.
25. Tigrane. Jambischer Vorschlag, dissonirend.
tu poi
l'al - ma
6
26. L'onestà negli Amori.
sor-ge il
duo - lo.


27. Cambise.
Ra - men - ta - te, ch'a me ri - tor - ne - rai.
28. Mitridate.
mi tor - men - - ta, mi tor-
29. Cambise.
2 Violinen. Viola mit der 2ten Violine.
io, che men po - trò spe - rar
30. Nachschlag.
31. Prigionero fortunato.
32. Mitridate.
Thema.
la pie - tà. Fer - - ma. m'in - ten - de.
33. Theodora Augusta. Gehauchte Vocalisation.
fi-glio, son con - ten - ta
34. Agostino Steffani. Ms. 21204 der Kgl. Bibl. Berlin. № 10.
De - li - ti - e, un tem - po a gli oc - chi miei si ca - re, hor
ta ci - ti de - ser - ti so - li ta - ri pas - seg - gi om - - bre ro -


mi-te fon-ti, voi,che piange-te al pian - - to mio.
35. Ag. Steffani. „Il trionfo del fato."
Gio - - co dell' in-con-stan-za
36. Tassilone.
o fa-ta-li ven-det-te o di fu-nes-te
37. Tassilone.
Hautbois, Violine.
spe - ran - za più non v'e, spe - ran -
za, spe-


38. Kadenz, tonisch. „Il trionfo del fato.“
son ve - le - no d'un gran cor,
son ve-le-no d'un gran cor.
39. Dominantische Kadenz. ebenda.
fa,
(6)
(6)
(3♯)
(♯)
e da tut-ti a-mar si fa.
40. Songs in the New Opera call'd of Camilla.
For - tune e - ver known to va - ry,
now grown wea - ry chan - ges to a smi - her frown.
41. Ebenda.
Love darts are in your eyes the dwells the smi - ling
6♯
♯


smi - - - ling ruin your
brows his bow sup-plys to shoot us while we are vie-wing.
6♯
6♯
42. Ebenda. Schluss des Mittelsatzes der Arie.
sweets the Pain the plea-sure is so kill-ing.
3♯
7 8♯
43. Giov. Batt. Bononcini. „Astarto."
Violinen.
Co-glie-rò la bel-la ro-sa con la ma-no ti-mo-ro-sa,
se la spi-na non ca-drà, non ca-drà.


Kadenzierter Schluss des Mittelsatzes.
non ca - drà,
ff
se la spi - na
non ca - drà.
44. G. Bononcini „Griselda." „Nel caro sposo."
Andante.
Oboe.
adore-rò
de pri - mi
ba -
ci.


45. Antonio Lotti. „Giove in Argo."
Oboen und Violinen.
46. A. Lotti. Kantaten. Kgl. Bibl. Berlin. Ms. 18210. Ritornell.
Oboen.
Fagott.
etc.
Einsatz der Gesangsstimmen.
Ru - si - gnuo-
lo.
etc.
47. A. Lotti. „Allesandro Severo."
Del in-fi-do a te s'as-pet-ta la ven-det - ta,
la ven-det - ta,
mia ol-trag-gia-ta fe - del - tà, mia ol-trag-gia —


ta
48. Legrenzi. „Echi di riverenza."
e pian - go.
49. A. Lotti. Kantaten. Ms. 18211 Kgl. Bibl. Berlin. (VII)
di - scen - de.
50. Caldara. „I due Dittatori."
ne col cor del - la bel - tà,
del - la bel - tà.


51. Caldara. Ebenda.
non ha gra-
zia
52. Benedetto Marcello. „Cassandra."
e pie - tà pren
di
53. Caldara. Ebenda.
2 Fagotte.
il suo ol-
trag-


gio
54. Leonardo Vinci. „Alessandro nelle Indie." (1729)
de - vo guerreggiar, a guer-reg-giar.
55. Leonardo Leo. „Olimpiade"
co - me mi - sta -
(Echo.)
(Echo.)
nel co - re


56. Leo. „Flavio e Domizia."
Schluss des Ritornells.
Ad arbitrio.
Pen - - - sa, pen-sa, che lo giu-ra-i,
57. Giulio Alessandri. „Santa Francesca Romana."
Trombe.
a bat- ta - glia
58. Ebenda. Arie des Battista.
è mar- tir, se ben par fe-li-ci - tà-
se ben
59. Caldara. „Madalena a piedi di Christo" (1718)
Allegro.
so-vra un a - ni - ma, che pian-
ge

60. **Caldara.** Ebenda. Per il mar del pianto mio, disprezzar saprò le pene.





F. Die französische Theorie im 17. und in den ersten Decennien des 18. Jahrhundert.

I. Port de voix.



mi fa sol la —
4) Loulié. 1698
a)
re mi re
b)
re re
c)
fa mi fa — mi
d) Port de voix.
e)
f)
g)
h) Coulé.
i)
k)
l)
m)
n)
o)
p)
q) La Chute.
r)
s)
t) Accent
u)
v)
w)
5. Montéclair. La Chute
a)
b)
fa mi fa ut
c) Affillard. Port de voix.
d) Port de voix doublé
e) Montéclair. Coulé.
fa-a re-e re fa mi-i sol mi-i la mi si
mi-i si u-ut re la-a ut re
f) Port de voix.
mi fa-a


Triller, Tremblement, Cadence.
1. langer Triller.
a) Mersenne.
b) Bacilly. reconstruirt.
c) J. Rousseau.
Cadence avec appui mit Anticipation.
fa
(fa)
mi
d)
mi
e) Ohne Anticipation.
f)
g) Cadence ohne Vorbereitung.
h) Tremblement nach Loulié
ohne appui.
Trembl. double
i)
Trembl. triple
k) Trembl. appuyé
re
l) Montéclair.
Triller von unten.
mauvais.
m) Tremblement appuyé
(Chute)
n)
Appuy
Battement
Tour du gosier.
Cadence
o) Andeutung des Appuy.
p) Tremblement subit.
Mar-chez, vou-lez, vou - lez que tout vous soit sou - mis
q) Tremblement doublé.
battements
Tour du gosier.
r)
battements
Tour du gosier.
2. Kurze Trillerform.
a) Loulié.
Tremble simple
b) Martellement (Mordent)
M. simple
M. doublé


c) Montéclair.
W. V.
Trembl. feint.
Wohl auszuführen.
E - tei - gnez. E - tei - gnez
d)
wohl auszuführen. appui
e) Pincé (Mordent) mit vorausgeschicktem Port de voix.
re mi fa-a - a
f) G. Muffat. Semitremulus, pincement, tremblement coupé.
auch
g) Tremulus, trillo, tremblement, fredon.
t
III. a) Loulié. Balancement. (gehauchte Vocalisation)
b) Brossard.
e) Monteclair.
mo - ta est ter- ra.
IV. a) Loulié. Tour de gosier.
b) Triller und Tour du gosier.
c) Affillard. Double cadence coupée.
d) Muffat.
e)
f) Montéclair.
V. a) Berard-Blanchet. Port de voix. (reconstruiert.)
mi fa fa
b) J. J. Rousseau. Flatté
c) Accent.
d) Coulé
e) Cadence pleine.
f) Port de voix.
g) Port de voix jetté

G. Die französische Praxis dieser Periode.

1. Mersenne „Harmonie universelle“ Livre cinquième, Proposition XXVIII.

Air de Boësset. Chant simple.

N'e- spe - rez plus mes yeux, de

Diminution de Monsieur Bailly.

Les pleurs n'ont plus ___ lieu. Dans

Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié.

Port de voix.

N'e-spe - rez plus mes yeux, de

re- voir en ces lieux la beau- té, que j'a -

le cœur de ce dieu _ Dont le feu me de-

re- voir en ces lieux __ la beau - té, que j'a -

do - re __ re Le ciel ja- loux de mon bon-

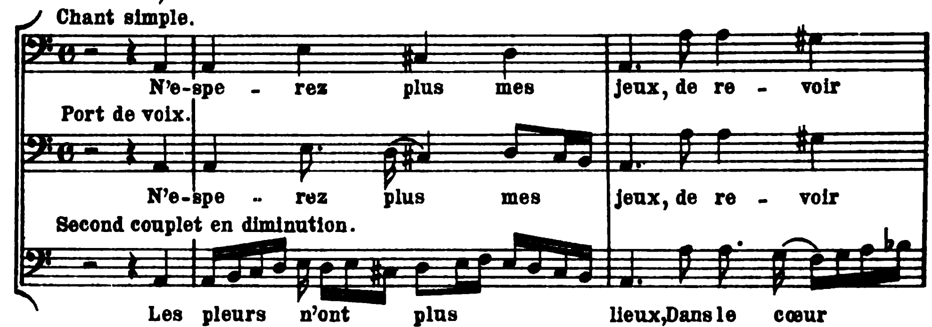
vo - - re _ re Le ciel ja-loux de mon bon-

do - - - re re Le ciel ja - loux de mon bon-

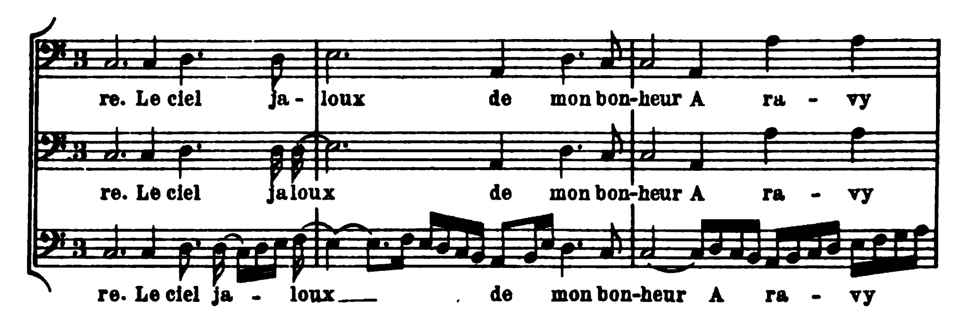


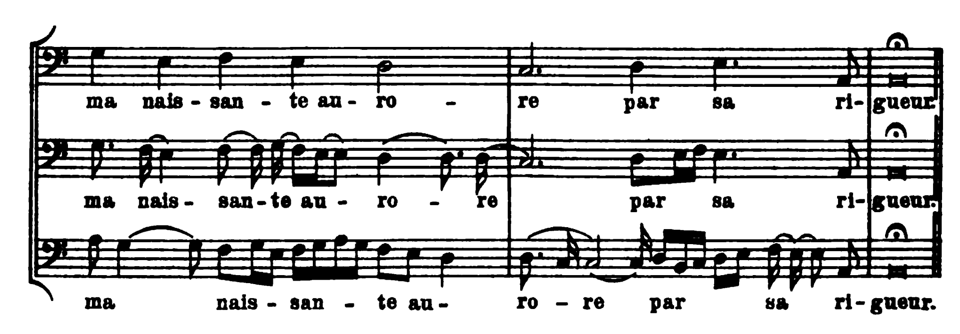
*) Die kleinen Noten bezeichnen den Chant simple des Moulinié, der nur hier von demjenigen des Boësset abweicht.

2. Autre façon de chanter de Monsieur Moulinié.





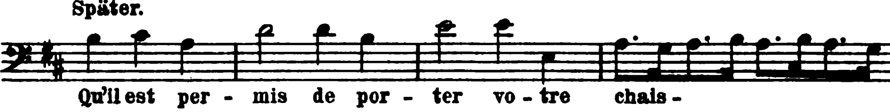





3. XXII Livre de Chansons pour danser et pour boire, par Robert Ballard 1663 (Bacilly.)
Ausgeschriebene Verzierungen, port de voix, martellement, coulé.
C'est me trai-ter tout, comme un au-tre, Puis-que vous n'a-vez point d'Amant,
Port de voix.
Port de voix.
Jambischer Vorschl.
De ne vou-loir pas seu- le-ment, Que je me de- cla - re le vo-stre.
P. d. v.
Si je ne suis, que vo-stre a-my vous ne me te - nez, qu'à de-my.
Une A-mour nou-vel-le me tient en - ga - gé. En-fin j'ay chan-gé
ce cœur in - fi - de - le, Qui mal a pro-pos trou-bloit mon re-pos.
4. Lully. „Armide" Melodische Koloratur.
Il n'est rien de si beau, que les noeuds de l'A - mour.
Il n'est rien de si beau, que les noeuds de l'A - mour.
5. Lully. „Isis" Air. Melismatische Themenbildung. Chefs d'oeuvre de l'opera francais. „Isis" S. 229.
Je n'au-rai pas de peine à m'en-ga - ger dans une ai-ma - ble chai - ne
6. Lully. „Armide"
la chai- ne
6 6 6
4
7. Lully. Thésée a. o. O. S. 25.
Par-tez, al-lez, vo - lez

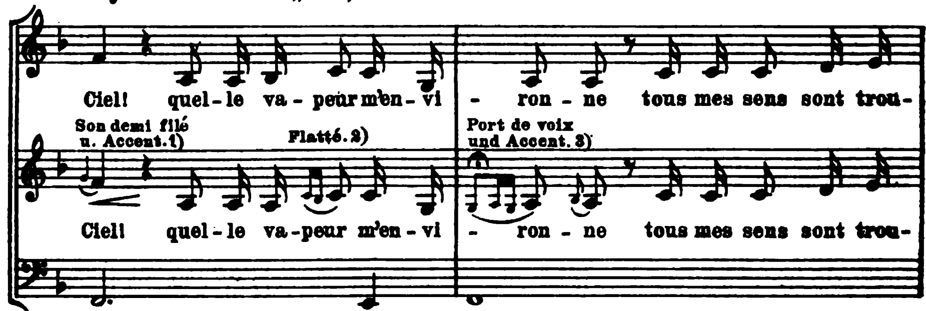
8. Lully. Ebenda.







10. Lully. Recitativ aus „Atis," von Bérard verziert.



1) Der Accent Bérards entspricht offenbar nicht einem Nach- sondern einem Vorschlag!
2) Der Flatté ist hier nach J. J. Rousseau Dictionnaire notirt. Bérards Definition lässt sich mit dieser Figur vereinigen. 3) Der Port de voix besteht bei Bérard in der Vorschlagsnote mit ausschliessendem Flatté, entspricht also der Figur, die Rousseau a. oO notiert. Der Accent des Taktes bezieht sich wohl auf die zweite Note.



1) Die Cadence precipitée ist jedenfalls eine kurze Trillerform, genauer lässt sie sich nicht bestimmen.

2) Diese Kombination läuft wohl darauf hinaus, dass die Vorhaltsnote (f) geschwellt wird.



1) In der Cad. appuyée beansprucht nach Bérard das appui die Hälfte des Wertes der Hauptnote. Sie muss stets entweder die folgende Note vorher bringen, oder mit einem Nachschlag enden wie hier.
2) Hier scheint der Accent als Nachschlag gemeint.
3) Die Cad. molle hat keinen appui, und die Trillerschläge sind langsam und weich. (mollement)
4) Die Demi Cadence macht einen Schwellton auf der Hilfsnote (Cis, H ist als Hauptnote notiert) und fügt dann eine kleine Trillerbewegung an.



1) Port de voix feint entspricht dem Port de voix entier, nur wird die Vorhaltsnote angeschwellt.

12. Mondonville. „Titon et l'Aurore." Pastorale héroique. Act III. Pag. 196. Ariette.



1) Hier hat Bérard die Verzeichnung des Originals, für das seine Tabelle keine Erklärung gibt. Es handelt sich um den Triller mit appui, den die Vorschlagsnote andeutet.


H. Die deutschen Theoretiker.
1. Printz, Wolfg. Caspar. Compendium musicae 1689.
a. Accentus. (mit geschwärzter Note = 𝅗𝅥. notiert.)
b. Tremolo.
Ascendens.
Descendens.
c. Gruppo. Ascend.
Descend.
d. Circulo mezzo.
Intendens. Remittens.
e. Tirata mezza.
f. Salto semplice.
A - mor me-us cru - ci - fi - xus est.
g. Salti composti.
Figura corta.
auch.
etc.
Messanza.
h. Figura suspirans.
etc.
i. Zusammengesetzte Figuren.
k. Tirata defectiva.
(d.h. nicht Oktave füllend.)
l. Perfecta.
m. Aucta.
d.h. die Octave überschreitend.
etc.
2. Janowska. Clavis ad thesaurum.
a. Accentus.
Ascend. minor nempe à b♮ ad c.
Ascend. major nempe à c ad d.
Descendens minor nempe à c ad ♮.
tr
Descendens major nempe à e ad d.
Binae percussionis signa (ohne Auflösung.)
b. Circuitus.
c. Coulé.
d. Triller.
tr
e. Mordent.
Adagio.
tr


3. Johann Caspar Fischer. Musikalisches Blumenbüschlein. 1695.
Signum tremuli, vulgo trilla. (sic.)
Semitremulus, vulgo mordant.
4. Fuhrmann. Musikalischer Trichter. 1706.
a. Accent.
b. Anticipatione della Syllaba.
Dir nur Je - su will ich ster - ben
c. Anticipatione della Nota.
So werd ich den Him - mel er - ben
d. Trillo.
e. Trilletto.
f. Tremolo oder Mordant.
g. Tremoletto.
h. Groppo.
etc.
i. Circolo.
5. Mylius, Wolfg. Mich. Rudimenta Musices 1686.
a. Accento. (Übertragung um die Hälfte gekürzt u. mit Taktstrichen versehen.
Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re.
Ausführung.
Ser - vi - te Do - mi - no in ti - mo - re.
b.
Mei - ne See - le har - ret und ich hof - fe
Mei - ne See - le har - ret und ich hof - fe
auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.
auf sein Wort, und ich hof - fe auf sein Wort.

c. Anticipatione della syllaba.



d. Anticipatione della Nota.

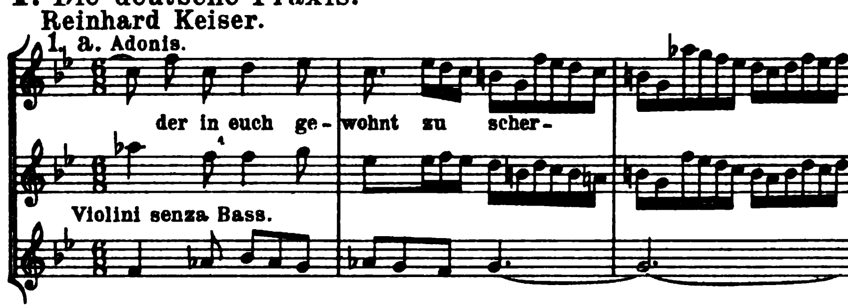


e. Cercar della Nota.



I. Die deutsche Praxis.
Reinhard Keiser.

1. a. Adonis.







b. Crösus. Dreiteilige Arie, I. Teil $\frac{12}{8}$, II. Teil $\frac{3}{8}$ nur auf die Worte: „Soll ich Schmertzen oder Freude haben.“

Vivace.


Freu-
de
I. Teil D.C.
ha-ben?
Soll ich Schmertzen, Schmertzen o-der Freu-de
ha-ben.


c. Adonis.
ihr La - chen vol - ler Tü - cke.
d. Masaniello. (Ein hoher Geist gleicht der Raquete.)
die strah -
lend durch die Läf - te steigt.
e. Octavia.
Hin-weg, hin - weg du dor-
Ausgesetztes Streichquartett.
nen-schwan-gre
Kro - ne.
Schluss.
Weg Scep - ter weg, weg dor-
nen-schwan - gre Kro - ne.


f. „Janus."
Agrippina.
O Him-mel hörst du dies, und rächst mich nicht mit Blitz und Don-ner-kei-len.
g. „Diana."
Flöten, Violinen, Viola, Oboe.
Aurilla.
Ne mor-mo-ra re ne mor-mo ra re di lu-cid' on-de di lu-cid' au-re
Violoncelli senza Cembalo.
dolci

h. Ulisse.

Allegro.





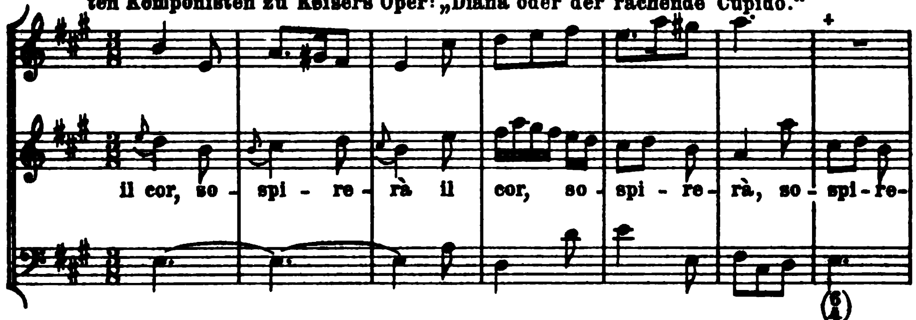
1. „Ulisse."

Vivace.



2.

a. Ausgeschriebene Kadenzen der Arie „Lontan da tuoi bei rai." eines unbekannten Komponisten zu Keisers Oper: „Diana oder der rächende Cupido."





b. Kadenz am Schluss des II. Teiles in E-moll.

3.

a. Triller mit Nachschlag. „Janus.“

b. Gehauchte Vocalisation, tonmalend. „Ulisse.“



K. Die deutschen Theoretiker nach Tosi.

1. Die Fälle, in denen der Vorschlag kurz auszuführen ist.




3.
a.
Ca-ro mio ben si vi la-scio, per-do-na, se du-bi-tai
b.
Del mio de - stin ti - ran - no tut to
c.
Lento.
4.
a. Doppelter Nachschlag.
b.
Allegro.
auszuführen
oder mit Mordent.
mi pa - re, mi pa - re, mi pa - re.
Ausführung.
oder.
a mo - de - rar quest rar quest rar quest
c. Springender Nachschlag.
Lento.
auszuführen
oder
d. Überwurf, Nachschlag von oben.
Rückfall, von unten.
e.
nicht auszuführen.
f. besser.
g.
besser mit springender Note. lombardisch.
e quell' af - fet to e quell' af - fet to



1) Nach Hiller ergänzt.



l.
gran ge - ni - tor
m.
schwankt mein Le - ben zwischen Angst.
7. a. Grosser Triller.
L.Mozart.
Ph.E.Bach.
auszuführen.
auch.
auszuführen.
Zeichen auch.
b.
c.
und
d.
e.
mar
fra
f.
g. Pralltriller, Mezzotrillo.
h. Hiller.
i.
auszuführen.
k. Kettentriller.
l.
m.
n.


o. Agricola. Hiller.
auszuführen.
p.
q. Mordent. Agricola. r. Agricola.
Bach. auch. sic. t. u.
v. W. Bach. x. Petri. Schneller.
8. a. geschwind. gemässigt. langsam. b. Ausgeschriebener Doppelschlag.
c. Der prallende Doppelschlag. d. Der Doppelschlag zur Verbindung. Lento.
Ein Ge-bet um
e
f. Geschnellter Doppelschlag.
g. Prallender Doppelschlag mit einen Vorschlag. h. auszuführen.
fù già fin - or per no - i nor
fù già fin-or per no - i
i. k.



L. Hiller, Joh. Adam: Sechs italiänische Arien verschiedener Componisten mit der Art sie zu singen und zu verändern. Leipzig. 1778.

1) Die Stelle stammt aus Hasses l'Asilo d'Amore, und gibt nicht das Zeichen S, sondern *tr*. Hiller interpretirt sie als Doppelschläge. 2) Die Rhythmisirung im Original ist offenbar irrig, und hier nach K 8 c. berichtigt.


de - te, o quel-la mi ren - de-te pa - ce già tol - ta al
de - te, o quel-la mi ren - de-te pa - ce già tol - ta al
(76♯) (8♯) (6♯)
cor, lu-ci vez - zo - se se - re - ne splen - de - te o
cor, lu-ci vez - zo - se se - re-ne splen - de - te o
(8♯)
quel - la mi ren - de - te pa - ce già tol ta al cor,
quel - la mi ren - de - te pa - ce già tol ta al cor,
f
mi ren - de - te quel - la pa -
mi ren - de - te quel - la pa -
p
f.


ce gia
ce già
tol - ta al cor, pa - ce già tol - - ta al cor.
tol - ta al cor, pa - ce gia tol - - ta al cor.
f. p.
p f
b. Aria nell' opera „Solimano“ di Hasse. Zweiter Teil des Hauptsatzes.
Or di con - ten - to in la -
Or di con - ten - to in la -
gri - me.
gri - me.



1) Aus Hasse's „La Conversione di Sant Agostino" vgl. Denkmäler der Tonkunst Bd. XX. S. 12.


5.
S
e tar - do e tar - - do
6. Hasse, von Hiller ergänzt.
com - pi l'o - - pra più gran - de
Ausführung.
com - pi l'o - - pra più gran - de
7. Hasse „La Conversione di Sant' Agostino," von Agricola ergänzt.
per me si fa dol - cez-za o - - - gni tor - men-to
(♭)
8. Agricola.
a un pun - to sol sol
9. Agricola.
trop-po a il cor av - vol-to av - vol-to
10. Agricola.
o gn' al - ma in-a-mo - ra - ta mo - ra - ta
11. Agricola.
Que - sta, che mi-ri,o Ni-ce, cam-pa-gnea-mene Ni - ce me - ne


12. Agricola.
mio ben, mio ben,
13. Telemann.
Be-glück-te Stunden, da Mo-sis uns nicht mehr so scharf wie vor - mals
Veränderungen:
dräut, ja se-gens-vol - le Zeit, da un-ser Heil sich ein - ge -
fun-den, zu die-sem hal-te dich mit wah-rer Zu-ver-sicht und lass dir
sol - che nicht bis an dein En - de rau - ben.


N.1. Hiller. Tonleiter Variationen für die freie Sänger Kadenz.
1.
2.
etc.
3.
etc. 4.
5.
6.
7.
8. 3
etc. 9.
10.
etc.
Absteigend
1.
etc. 2.
3
3 etc. 3.
etc.
4.
2. Kadenz mit einem Arpeggio in der Dominante.
tr
3. Kadenz in der Harmonie der Quint. (dominantisch.)
tr
6 4
5 3
4. Kadenzen mit dem „harmonischen Dreyklang."
5.

6.

7. **Ausweichung in eine fernere Tonart.**

A-moll

8. **Kadenzen mit weiten Sprüngen. a. abwärts**

etc.

b. aufwärts

etc.

9. **Kadenzen aus Hillers „Sechs italiänische Arien."**

a. Kadenz am Schluss des Hauptsatzes der Arie aus „Lucio Vero" des Sacchini.

già tol-

già tol-

6
4

ta al cor

ta al cor

(8♯)

b. Kadenzen der Arie aus „Fetonte" des Graun.

nel se - no a-man te il cor

nel se - no a-man te il cor

6
4

(8♯)


C. Kadenz zu einer eigenen Arie. Lento.
da que-sto a - man - -
da que-sto a - man - -
te cor
te cor
O. Verzierungen, den Triller der Kadenz ersetzend, Agricola.
oder
P.
1. Fermaten.
o ca - ro ben
0 ca - ra
o ca - ro
4.
o ca - ro
Ausführung.
o ca - - ro
Adagio.
5.
Par - to
Ausführung.
Par
to


6. Hiller, Fermaten.
se - re - - no
se - re - no
7. Hiller.
o ca - ro
o ca - - ro
o ca - - ro
8. Hiller.
non pos - so dir
non pos - - so dir
7 6♯
9. Hiller. Uebergangskadenz.
i sor - spir, Ter - gi il pian - to
10. Hiller.
Ausschmückung
Uebergangskadenz
il mio lan - guir Ter-gi il

Q

a. Judas Maccabäus.

1. Pious orgies. (Fromme Andacht.)




sor - row, de - cent pray'rs, will to the Lord as-cend, and
move his pi - ty, his pi - ty and re - gain his love.
re-gain
25
2. Come, ever smiling. (Komm, süsse Freiheit.)
Andante.
Come, ev - er smi - ling li - ber - ty,
and with thee bring thy jo - cund train,
come ev - er
smi - ling li - ber - ty, and with thee bring thy jo - cund train,
jo - cund train
come ev - er smi - ling, smi - ling li - ber-ty, and with thee bring thy

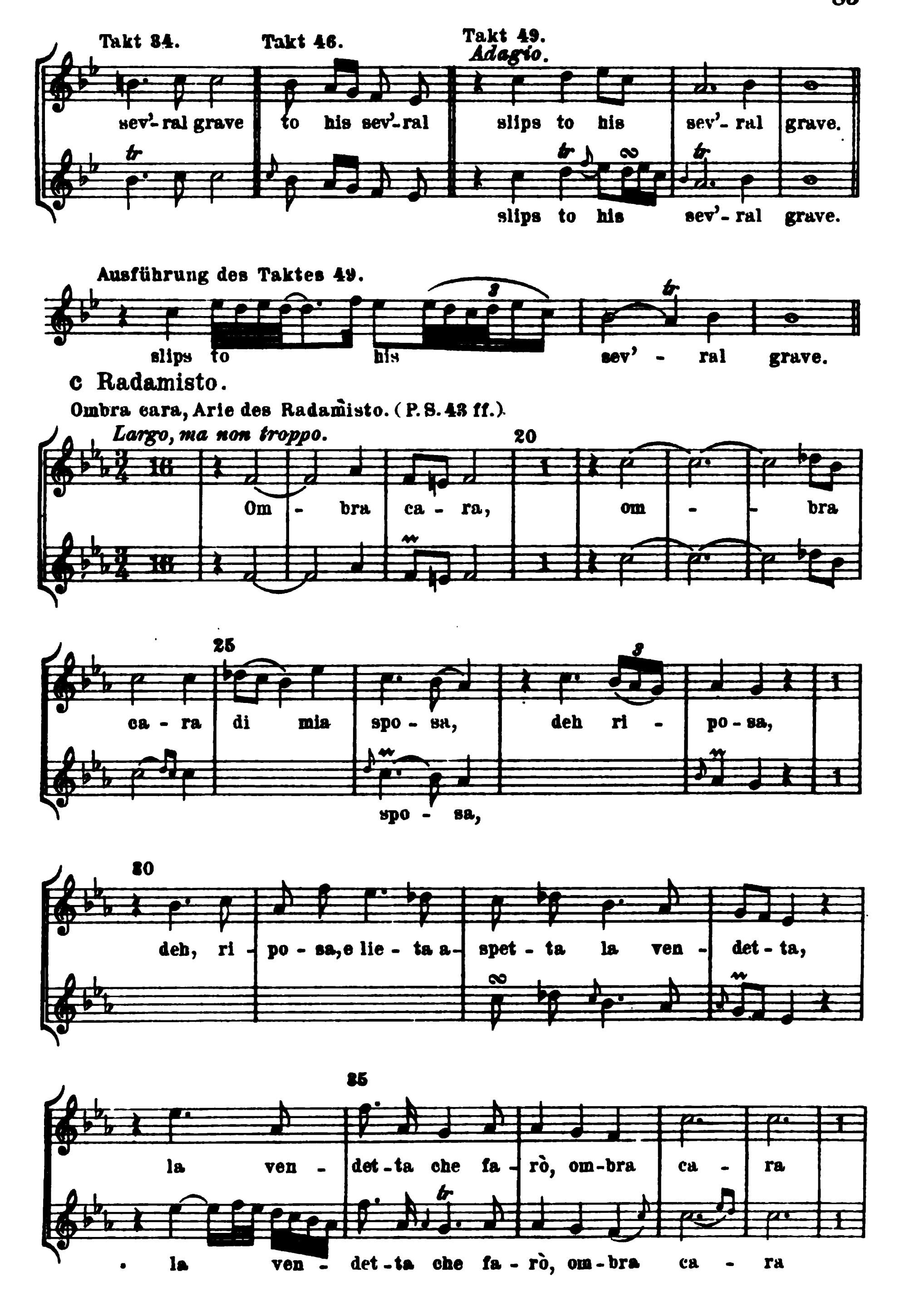


1) Die Vorlage wiederholt die letzten vier Takte.



1) Dieser und der nächste Takt fehlen in der Handschrift.


smi - ling li - ber - ty, and with thee bring thy
smi - ling li - ber - ty,
jo - cund train, thy jo-cund jo - - cund train,
2
and with thee bring thy jo - cund train.
adagio
and with thee bring thy jo - cund train.
2. Für den vorletzten Takt ist noch eine zweite Variante notiert:
Adagio.
and with thee bring thy
b Samson. Thus when the sun. (So, wenn die Sonn'.)
Takt 11.
Takt 14.
Thus when the sun from's clou - dy red,
Takt 21, 22.
wawe up - on an o - rient wawe;
Takt 28, 29, 30.
in-fer - nal jail each fet - ter'd ghost slips to his sev' - ral
nal jail


Takt 34.
Takt 46.
Takt 49.
Adagio.
sev'-ral grave to his sev'-ral slips to his sev'- ral grave.
slips to his sev'- ral grave.
Ausführung des Taktes 49.
slips to his sev' - ral grave.
c Radamisto.
Ombra cara, Arie des Radamisto. (P. S. 43 ff.)
Largo, ma non troppo.
Om - bra ca - ra, om - - bra
ca - ra di mia spo - sa, deh ri - po - sa,
spo - sa,
deh, ri - po - sa, e lie - ta a- spet - ta la ven - det - ta,
la ven - det - ta che fa - rò, om-bra ca - ra
la ven - det - ta che fa - rò, om - bra ca - ra


om - bra ca - ra di mi a spo - sa, deh ri - po - sa, e lie - ta a -
spet - ta la ven - det - ta, deh ri - po - sa lie - ta a -
lie
spet - ta la ven - det - ta, la ven - det - - ta che fa -
det - ta, la
rò, deh ri - po - sa deh ri - po - sa lie - ta a - spet - ta la ven -
lie -
det - ta la ven - det - ta che fa - rò.
Fine.
E poi to - sto o - ve tu sta - i mi ve - drai ve - ni - re a



1) Hier sind in der Handschrift sechs Takte, eine Wiederholung der vorangegangenen Phrase, interpoliert.


gnel-la, che l'af-fet-to d'un pa-stor, al-tra pe-na non a-
vre-i, che la cu-ra d'un a-gnel-la, che l'af-fet-to d'un pa-
stor,
pia
for
d'un pa-stor.
d'un pa-stor.
Non vi piac-que in-giu-sti Dei in-giu-sti De-i, chio na-
sces-si pa-sto-rel
la, al-tra pe-na or non a-vre-i che la cu-ra d'un a-
al-tra pe-na or non a-vre-i cu-ra d'un



1) Das Zeichen ist hier nicht mit Sicherheit zu bestimmen.

e Alcina.

1. Ah, mio cor!

Andante larghetto.



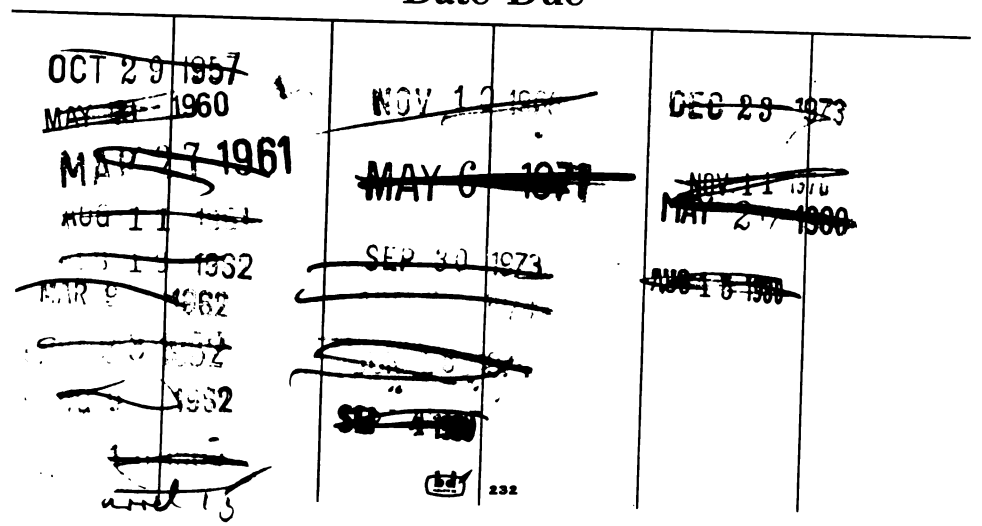

Oh mio cor, scher - ni - to se - i stel - le De - i,
Oh mio cor, scher - ni - to stel - le De - i,
Nu - me d'a - mo - re, tra - di - to - re, t'a - mo tan - to,
for
p
Nu - me d'a - mo - re,
puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, o De - i, puoi la - sciar - mi
so - la, so - la, so - la in pian - to puoi la - sciar - mi, o Dei, per -
pia
fo
so - la in pian - to sciar - mi, o Dei, per -
chè, per - chè, per - chè, puoi la - sciar - mi so - la in pian - to, oh
chè, pian - to,
De - i, puoi la - sciar - mi, o Dei, per - chè.
puoi la - sciar - mi, o Dei, per - chè.
10
10


Ma, che fa ge-men-do Al-ci-na, son Re-gi-na,
è tem-po an-co-ra, re-sti o muo-ra, pe-ni sem-pre pe-ni,
pe-ni sem-pre
— pe-ni sem-pre, o tor-ni a me, o tor-ni a me, pe-
me pe-
ni sem-pre o, tor-ni a me, mà, che fa ge-men-do Al-ci-na,
ni sempre o, tor-ni a me,
son Re-gi-na, è tem-po an-co-ra, re-sti, o muo-ra,
muo-ra
pe-ni sem-pre, pe-ni sem-pre, o tor-ni a me, re-sti, o
pe-ni sem-pre, pe-ni sem-pre, o tor-nia me,


muo - ra, pe - ni sem-pre, pe - ni sem - pre, o tor - ni a me,
son Re - gi - na è tem-po an-co - ra, re-sti, o muo-ra, pe ni sem-pre, o
tor - ni a me, pe - ni sem - pre, o tor - ni a me. Ah, mio cor!
pe - ni sem - pre o tor - nia me
2. Verdi prati.
Ver - di pra - ti, sel - ve a - me - ne, per - de -
per - de -
re - te la bel - tà. Va - ghi fior,' cor - ren - ti
re - te cor - ren - ti
ri - vi, la va - ghez - za, la bel - lez za pre-sto in
p for
ri - vi pre-sto in


voi si can - ge - rà. Ver - di pra - ti, sel - ve a -
voi si can - ge - rà.
me - ne, per - de - re - te la bel - tà; è can-
gia-to il va - go og - get-to all or - ror del pri - mo as-
all or - ror del pri - mo as-
pet - to, tut - to in voi ri - tor - - ne - rà,
pet - to, tut - to in voi ri - tor - - ne - rà,
tut - to in voi ri - tor - ne - rà, ver - di pra - ti,
tut - to in voi ri - tor - ne - rà, ver - di pra - ti,
sel - ve a - - me - ne, per - de - re - te la bel - tà,
sel - ve a - - me - ne, per - de - re - te la bel - tà,
per - de - re - - te la bel - tà.
per - de - re - - te la bel - tà.




Date Due
OCT 29 1957
MAY 1960
MAY 27 1961
NOV 1
MAY 6 1971
DEC 29 1973
SEP 30 1973
1962
1962
1962
232



